سلسلة الحضارة الصينية

تجسيد تاريخ طويل

استكشاف الحضارة الصينية

كلٌّ متكامل بين العالمين العقلي والمادي

الفنون والحِرف الصينية التقليدية

رؤساء التحرير: باي وي وداي هيبينغ

تأليف: زو يي فانغ



BEIJING PUBLISHING GROUP



تتناول هذه السلسلة مواضيع متنوعة؛ كالشخصيات الصينية، والمسرح، والموسيقى، والرسم، وتنسيق الحدائق، والعمارة، والغناء الشعبي، والطب، والحِرَف التقليدية، والفنون القتالية، والعادات، والتقويم الشمسي، فضلاً عن الملاحم والأساطير، والحليّ والمجوهرات، والأدوات البرونزية، وفنّ الخطّ والأدب الصيني. لذا، لا بدّ تُثري معارف القارئ المهتم بتاريخ الصين العريق.

وفي هذه السلسلة، سيبحر القارئ مستطلعاً صوراً مدهشة تتراكب بشكل متقن في كتب تصل به إلى قلب الحضارة الصينية وهو في مكانه؛ حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يعتادوا القراءة في هذه المواضيع. مما يجعل منها كتباً مناسبة لكل من الكبار في السن والشباب على حد سواء. فالقراءة متعة بحد ذاتها، وهي تُطوِّر القدرات والمعارف لكل من يختار الإبحار في عالمها الرحب.

صدر من هذه السلسلة:

- أثواب فخمة مزينة — الملبوسات والإكسسوارات الصينية
- تقليد الطبيعة — الحدائق الصينية
- الحجر الأنيق — تحف الجاد الصينية
- الوسائل الطبيعية — الطب الصيني التقليدي
- الدمج الأمثل بين الكونغ فو والتربية الطاوية — الفنون القتالية الووشو الصينية
- أسرار فينولوجية في الأغنية الشعبية — الفصول الشمسية الصينية
- السحر الأزلي — العمارة الصينية
- التشابه والتغاير — فن الرسم الصيني
- ازدهار أمة بفضل العلوم — العلوم والتكنولوجيا في الصين
- ألحان من الروح — الموسيقى الصينية
- الترفيه مع الفن الغنائي والسردي الشفهي — الكيو يي الصينية
- الاحتفالات والشعائر والآداب الشرقية — الأدوات البرونزية الصينية
- تعبير عن الروح — الخط الصيني
- عالم صغير — الأحرف الصينية
- أهمية المشاعر — الأدب الصيني
- طفولة حضارة — الأساطير والخرافات الصينية
- كلٌ متكامل بين العالمين العقلي والمادي — الفنون والحرف الصينية التقليدية
- عائق التاريخ الطويل — الأوبرا التقليدية الصينية

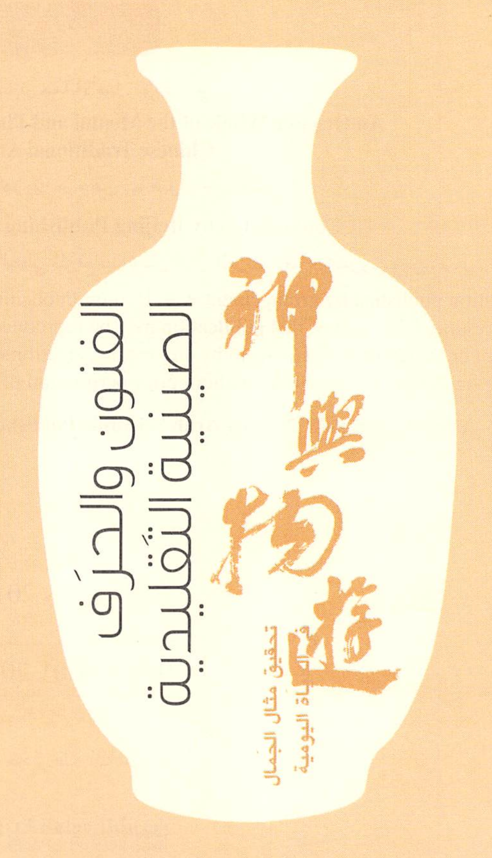






سلسلة الحضارة الصينية

تجسيد تاريخ طويل
استكشاف الحضارة الصينية



كلٌّ متكامل بين العالمين العقلي والمادي

رؤساء التحرير: باي وي وداي هيبينغ

تأليف: زو يي فانغ



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

B&R BOOK PROGRAM

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي

An Organic Whole of the Mental and Physical Worlds
Chinese Traditional Arts and Crafts

حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونياً من الناشر

الطبعة الأولى
1438 هـ - 2017 م

ردمك 978-614-01-2019-8



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

facebook.com/ASPArabic
twitter.com/ASPArabic
www.aspbooks.com
asparabic

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

مقدمة عامة
لسلسلة استكشاف الحضارة الصينية

في عالمٍ يزداد وقعُ الحياة فيه تسارعاً، وتصبح الثقافات المختلفة أكثر اتصالاً ببعضها بعضاً، نجد الكثير من الكتب التي تقدّم للثقافات والحضارات المتنوعة. ولا شكّ في أنّ أيّ جهد مبذول في إطار التشجيع على القراءة والتعريف بالثقافات والحضارات مطلوبٌ وهامٌّ.

وفي يومنا هذا، صار من الممكن العثور على الكثير من الكتب التي تتناول الثقافات والحضارات الشعبية. غير أنّه لا يُخفى على أحد أنّ نشر الثقافة على أيدي علماء مختصين أمر مهم؛ كي يستطيع عامة الناس الانتفاع من خلاصة ثقافات الشعوب. وهذا تحديداً ما أقدم عليه نخبة من العلماء المتخصصين الذين تركوا بصماتهم في مختلف ميادين المعرفة؛ بنشرهم سلسلة كتب استكشاف الحضارة الصينية. وقد حرصوا في عملهم هذا على أن تكون الأفكار واضحة، والكتب سهلة الفهم؛ بعكس الأسلوب الأكاديمي التقليدي في مقاربة التاريخ. وتتناول هذه السلسلة مواضيع متنوعة؛ كالشخصيات الصينية، والمسرح، والموسيقى، والرسم، وتنسيق الحدائق، والعمارة، والغناء الشعبي، والطب، والحِرَف التقليدية، والفنون القتالية، والعادات، والتقويم الشمسي، فضلاً عن الملاحم والأساطير، والحليّ والمجوهرات، والأدوات البرونزية، وفنّ الخطّ والأدب الصيني. لذا، لا بدّ تُثري معارف القارئ المهتم بتاريخ الصين العريق.

وفي هذه السلسلة، سيبحر القارئ مستطلعاً صوراً مدهشة تتراكب بشكل متقن في كتب تصل به إلى قلب الحضارة الصينية وهو في مكانه؛ حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يعتادوا القراءة في هذه المواضيع. مما يجعل منها كتباً مناسبة لكل من الكبار في السن والشباب على حد سواء. فالقراءة متعة بحد ذاتها، وهي

تُطوِّر القدرات والمعارف لكل من يختار الإبحار في عالمها الرحب.

الحضارة بشكل عام هي المنبع الروحي لكل أمة، وهي القوة التي تدفع الشعوب إلى المزيد من التقدم والإبداع. والحضارة الصينية على وجه الخصوص هي الوحيدة بين الحضارات الإنسانية التي يمكنها أن تفخر بتطور مستمر وغير منقطع امتد خمسة آلاف سنة. وخلال هذا التاريخ الطويل، بكل ما رافقه من عمليات تحوّل وتقلّب، أظهر الصينيون ما يتميزون به من مثابرة وجدّ، فضلاً عن التفاؤل واللطف المعروفَين عنهم. فهذا الشعب يحترم الطبيعة، ويحب العيش بتناغم معها، كما أنه شديد التسامح والتقبل للحضارات الأخرى التي ما فتئ يمتص تأثيرها ويدرسها قبل أن يستوعبها، محوِّلاً إياها إلى جزء من حضارته وثقافته. وقد لعبت حكمة الأمة الصينية وإبداعها في الماضي دوراً لا غنىً عنه في تقدم الحضارة الإنسانية كما نعرفها اليوم، وهي حتى يومنا هذا لا تزال تبرهن عن قدرتها على التجدد وترسيخ قيمها التي تتمثل في المحبة والكرم والسعي إلى تحقيق السلام والسعادة لأبناء البشر؛ وكلّها صفات تمثّل تقاليد الأمة الصينية خير تمثيل.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما هي التقاليد؟ التقاليد هي الثقافة الموروثة والمتطورة عبر الأجيال. ولا تزال الحضارة الصينية- بعد آلاف السنين- مستمرّةً في مسيرتها التطورية على أيدي الأجيال الجديدة، ولا يزال الشعب الصيني ذو الحضارة المجيدة يبني إرثه الغني ليصنع تاريخاً جديداً مبنياً على أخلاقياته الرفيعة والعريقة دون توقف أو انقطاع.

مقدمة

دفقٌ ثقافي عبر الزمان والمكان

تُشير الفنون والحِرَف التقليدية إلى مهارات يدوية مع مجموعة كاملة من العمليات التي تملك تاريخاً يزيد على قرنٍ من الزمن، وتُنقَل من جيلٍ إلى آخر. وأشكالها المادية مجموعة متنوّعة من المشغولات اليدوية التي صُنِعَت من مواد طبيعية خام، واتّسمت بخصائص إثنيّة ومحلية متمايزة.

وتشتهر الصين بكونها البلد ذا التقليد العريق في الفنون والحِرَف. وتعود بداية حضارة الفنون والحِرَف في الصين إلى زمنٍ غابر. فمن الأدوات الحجرية البدائية القديمة المستخدمة للطَّرْق والحَفر والقَطع، إلى أحدث المهارات المتنوّعة والرائعة، أصبحت الفنون والحِرَف وسائل ضرورية لإنتاج الملابس والطعام والمساكن ووسائل النقل، وغيرها من الاستخدامات؛ وذلك لتأمين احتياجات الناس بمنحَيَيها المادي والرّوحاني، وإنجاز معجزات من صنع الإنسان.

وقد استغرقت الفنون والحِرَف التقليدية وقتاً، تماماً كالدفق الثقافي؛ حيث ورثت التقاليد الحِرَفيّة ضمن سياقات ثقافية محلية مختلفة. إنّ ما يُسمّى «تقليد الحِرْفة» هو تماماً تقليد المشغولات اليدوية. وقبل ظهور الإنتاج الحديث المُمَكْنَن على نطاقٍ كبير، كان العمل اليدوي هو السِّمة الرئيسة للإبداع البشري، ولذلك كانت المنتجات والنشاطات الحِرَفيّة متّسِمة بالإنسانية والسِّمة الشخصية. ففي حياة البشر، لم تتحقّق الأدوات الضرورية والمنتجات الثرية والمصنوعات الملونة المُبهِجة إلا عبر الصّنْعة الحِرَفيّة. فالحِرَف التقليدية كانت أشبه بشجرة ضربت جذورها بعمق في الحياة، وامتصّت نسغها؛ تماماً كالفنون الشعبية الموجودة حالياً في حياتنا أو تُواجه خطر زوال وشيك، فيما تمتد غصونها إلى الأعلى وهي تزخر

بالأزهار والثمار، كشأن تلك المهارات الخاصة المتألقة التي تستأثر بإعجابنا الشديد.

ومنذ المصنوعات الحجرية القديمة ومنقوشات «اليَشْب» أو «الجاد» والأواني الخزفية، يمكننا أن نُلقي نظرة على حضارة الحِرَف الصينية المزدهرة والغامضة ما قبل التاريخ، وكذلك من سُلالة «سيا» إلى جمهورية الصين، عبر تتالي أكثر من 20 سُلالة. وذلك لأن التاريخ الحضاري المادي للصين يكاد يكون بالكامل حضارة حِرَفية تقليدية. وفي مسار التاريخ، كان من شأن المعرفة، واستغلال البشر للأشياء الطبيعية، واختراع الأدوات التقنية وتحويلها، وتشكُّل الأفكار والآراء وتغيُّرها أنْ روّجت لنشوء حِرَف وتقاليد كلّ سلالة متّسِمة بخصائص لافتة وأسلوبٍ فريد. فالمشغولات البرونزية كانت من سُلالتَي «شانغ» و«جو»، ومنقوشات الجاد والمصنوعات المَطلِية من سُلالة «هان»، والتماثيل المنحوتة في التجاويف من سُلالتَي «ويي» و«جين» في الشمال والجنوب، أمّا منسوجات الحرير ومصوغات الذهب والفضة فمن سُلالة «تانغ»، والسيراميك من سُلالة «سونغ»، والأثاث من سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ»، وهكذا دواليك؛ سواء أكانت أوانيَ أو أدواتٍ للزينة، فإنّ كلاً منها يُمثِّل سِمة حِرَفية لسُلالة معيّنة. وبالطبع، إنّ للتقليد استمرارية متأصّلة في التراث أو التغيُّرات، وكلّ سُلالة ترث إلى حدٍّ ما التقليد الحِرَفي للسُّلالة السابقة، لتُشكِّل في الوقت ذاته حِرْفة تقليدية ضمن الخلفية الإنسانية المعاصرة؛ بما يتوافق مع التغيُّرات الاجتماعية المعاصرة. وحينما ننظر إلى قطعٍ من مشغولات حِرَفية بروحية التاريخ والحضارة في المتاحف، نشعر في داخلنا بحسٍّ من الفخر والتوقير. إذ إنّها تُمثِّل إبداع الأسلاف القدامى، وتأخذنا في رحلةٍ رائعة في عالم ثقافة عريقة.

وتنمو الفنون والحِرَف في فضاءاتٍ مختلفة، وتُشكِّل خصائص وتقاليد إقليمية محدّدة. فالثقافات المحلية محدّدة وتجريبية وذات تراثٍ تاريخي، وتنمو الحِرَف التقليدية إلى جانب الثقافة الإقليمية، وتُشكِّل جزءاً مهماً من تلك الثقافة التي تُحدِثُ

تأثيراً كبيراً فيها. فالأواني الخزفية الحمراء المصنوعة يدوياً من الطين الضارب إلى الحُمرة والمَطلي بزخرفٍ نباتي وحيواني في حضارة «يانغشاو»، والزجاجات ذات الفوهات المُستَدقة الصغيرة، والجِرار والأواني عميقة القعر- من بين مشغولات أخرى- تعكس الحضارة الزراعية المتطوِّرة التي نشأت بعدما استقر الناس في مكانٍ واحد. وعادةً، يكون هناك انقسامٌ للحِرَف في مكان واحد: نجّار، وصانع برونز، ودبّاغ، ورسّام، ونحّات، وصانع أوانٍ خزفية، فيما هناك في أماكن مختلفة مصنوعات يدوية متخصّصة على غرار السكاكين من أسرة «جينغ»، والسواطير من سُلالة «سونغ»، والسيوف المَحنِية من سُلالة «لو»، وسيوف من مثل سُلالة «وو-يوي»، وديباج سُلالة «شو»، وملابس سُلالة «يوي»، وحرير سُلالة «تشي-تاو». وحتى في الحِرَف التقليدية المماثلة، هناك تنويعات متعدّدة بفعل الفوارق الجغرافية. فعلى سبيل المثال، يتّسِم الأثاث الخيزراني، والأثاث المُطعّم، والأثاث الخشبي بسِماتٍ خاصة بها من ناحية المواد والأشكال والتقنيات ووسائل الاستخدام. إنّها أنواع من الأثاث المشغول حِرَفياً في سياقات ثقافية وإقليمية مختلفة.

وبالطبع، فإنّ السِّمات الإقليمية للحِرَف التقليدية هي أيضاً نسبية. ففي العموم، يعيش الحِرَفيون معاً في زُمر، تماماً كما نقول «إنّ الحِرَفيين يعيشون معاً في المُحترف من أجل إنجاز أعمالهم» (:). فخلال فترة المجتمع التقليدي في الصين، كانت الحِرْفة تُنقَل أساساً على هيئة مشغولات حِرَفية أُسرية، فيما كانت نشاطات الإنتاج والعيش متأصّلة في شبكات اجتماعية ضمن الأُسرة كوحدة صغيرة، وضمن القرية والبلدة كوحدةٍ كبيرة، وكان للحِرَفيين خبراتهم الخاصة بفعل عوامل جغرافية وعلاقات اجتماعية. ومع ذلك، عمل الحِرَفيون كالنجّارين والبنّائين، ونحّاتي الحجارة، وصانعي الخزف، والحدّادين وغيرهم لكسب العيش في حالةٍ من الصدامات والتبادلات الثقافية، كما أنهم توسّعوا في المهارات التي تُمثِّل الثقافة المحلية. فعلى

سبيل المثال، خلال «فترة الربيع والخريف»، أرسلت «دولة «لو» التي كانت تزخر بالعديد من الأعمال الحِرَفية والمشغولات اليدوية المتّقنة حِرَفييها إلى «دولة تشو» كعربونٍ للسلام، وهذه الخطوة كان لها إلى حدٍّ كبير تأثير على الأعمال الحِرَفية في «دولة تشو»؛ ما جعل المناطق المُنتِجة والمُتلقّية تُطوِّر معاً بعض المهارات أو العناصر المشتركة. وفي مثالٍ آخر، وخلال حُكم سُلالة «تشينغ» استُدعِي نحّاتو الجاد المشهورون في جنوب الصين إلى القصر لصناعة تحف من الجاد، حيث تمّ أحياناً دمج مشغولات الجاد وفقاً «لأسلوب بكين» مع دقة المشغولات المماثلة وأناقتها وفقاً «لأسلوب شانغهاي ويانغتشو».

وإذا نظرنا في أعماق التاريخ، سندرك أن الأعمال الحِرَفية التقليدية في أراضي الصين الشاسعة قد شهِدَت تحوّلاتٍ واختباراتٍ وصعوبات لنحو عشرة آلاف عام. ولا يزال العلم والتكنولوجيا المعاصران في تطوُّرٍ سريع، فيما تُبدي معالم الثقافة ميلاً نحو العولمة. لكن، بينما قد يكون العلم والتكنولوجيا من دون حدود، فإنّ للثقافة محليتها وقوميتها وتنوُّعها الشديد، بينما يحتاج الناس للسعي إلى حِسٍّ بالانتماء الذاتي عن طريق الثقافة. واليوم، مع تدفُّق المنتجات التقنية، يتعيّن على الناس التفكُّر في القِيَم الإنسانية للتكنولوجيات والمهارات، وإيجاد حِسّ بالانتماء والافتخار. لذا، لا يمكن التفريق بين الحِرَف التقليدية وأشكالها المادية التي تختزن الذكريات التاريخية والرّوحيّة القومية.

ومع تطوُّر الاقتصادات الصناعية والتغيُّرات الاجتماعية والثقافية المرافقة لها، إنّ مزايا الحِرَف التقليدية متنوّعة ومتعدّدة الأبعاد؛ فأمام خلفية اقتصادية، ثمة آليات مرنة وغير رسمية لتراث الحِرَف التقليدية، وأنماط تطوُّر صناعي رسمي. وفي ظل هدف الحماية الثقافية كشرطٍ أساسي، إنّ الدوائر الحكومية لا تتّخذ وسائل حماية داعمة وتوجيهية فحسب، بل تتخذ أيضاً نمطَ حمايةٍ لتشجيع الإنتاج.

وفي حالة تقارب الصناعات الثقافية المحلية، لا تزال بعض مناطق الأقلّيات النائية تحتفظ بالثقافة الحِرَفية البدائية التي تأخذ الإنتاج في عين الاعتبار، وتُطوِّر وفقاً لذلك أنماطاً مبتكرة للحماية والتطوير. وعلاوة على ذلك، ونظراً لأسباب تاريخية، ثمة مشغولات يدوية تقليدية متقنة صُنِعَت في الأساس للتصدير قد أُعيدت في السنوات الأخيرة تدريجياً إلى السوق المحلية، في حين أنّ بعض المؤسّسات الحِرَفية المحلية التقليدية التي تُركِّز على السوق المحلية قد واصلت الانفتاح على السوق الدولية بموجب مبادئ التشغيل المعاصر، وترويج انتشار الثقافة الحِرَفية الصينية التقليدية.

وبالطبع، لا تزال هناك حالياً بعض المشكلات المُقلِقة من ناحية انتشار الحِرَف التقليدية الصينية؛ على غرار غياب ورثة الحِرَفيين، وترك المهارات تحت خطر الزوال، ونقص الآليات الفعّالة لحماية الملكية الفكرية، وكذلك الضرائب الثقيلة التي تطال المؤسّسات المُعالِجة والمُصنِّعة، والتطوير غير المتساوي للصناعات والتشكيلات الحِرَفية، وقلّة «المثقفين» وسط مُمارسي الحِرَف؛ ما ينتج عنه صعوبة في ابتكار المنتجات، وهكذا دواليك. ولا ريب في أن هذه المظاهر تستحق منّا الاهتمام، وإشباعها درساً وتحليلاً. ويمكننا القول إنّ الحِرَف التقليدية الصينية قد شهدت ازدهاراً وركوداً تحت تأثير تطوُّر المجتمع المعاصر، وتنتظر فهمنا الجديد لكي تزدهر بحيوية جديدة.

وللحِرَف التقليدية تاريخها الخاص، وهي تتّسِم بالتنوُّع؛ تماماً مثل الكائنات الحيّة. وعادةً، يكون وجودها وتطوُّرها بعيدين عن متناول البشر. ومع ذلك، يستطيع البشر أن يُساهموا في تطوُّرها، ويُحدثوا تأثيراً فيها. وينبغي لنا أن نعتبرها كائناتٍ في النظام البيئي، وأن ننبري لمواجهة الاختلالات المتنوّعة في هذا النظام الصغير بالثقافة الاجتماعية، وحتى بالنظام الأكبر للتنمية البشرية، ولمواجهة

حقيقة اضمحلالها، وتطوُّرها وولادتها من جديد، وفهم النواحي المختلفة لوجودها. وإذا عُدنا إلى الحاضر، إنّ حماية المشغولات التقليدية وتطويرها يتطلّبان دعماً وتوجيهاً على مستوى السياسات الوطنية، كما يتطلّبان وعياً شعبياً. لكن، بغض النظر عن الإجراءات أو الاتّجاهات، إنّ النظام البيئي الطبيعي والبشري ينبغي ألا يتعرّض للأذى.

إنّ التقاليد الحِرَفية تشهد تحوُّلاً وتغيُّراً، وفقط حينما تكون الحِرَف منطقية ومتماشية مع القوانين الطبيعية- فضلاً عن كونها ملائمة ومتكيِّفة- يمكن أن تصبح وجهاً بديعاً من وجوه الجمال في العالم، ويمكنها أن تبلغ سُمو التناغم بين السماء والأرض والبشر.



المحتويات



الفصل الرابع

فقط باستيعابهم علم الأشياء يستطيع الحِرفيون أن ينجحوا في عملهم

الفصل الخامس

الحكماء يصنعون مشغولات، والأشخاص المَهَرة يراقبونها ويشرحونها بالتفصيل





الفنون والحِرَف الصينية التقليدية

الفصل الأول

حقيقة الفنون والحرَف
وتأثيرها وجمالها

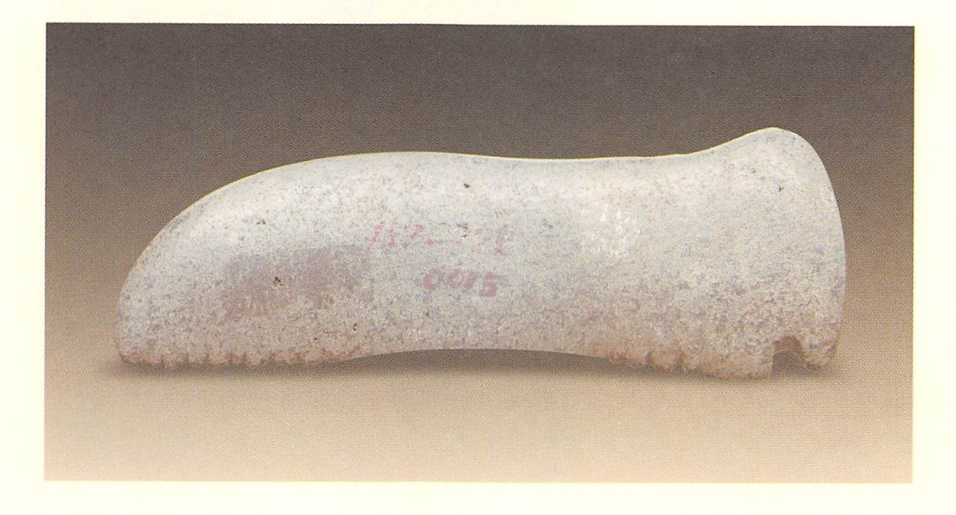
متجدّدة في الإنتاج والحياة

إن الفائدة العمليّة هي الهدف الأساسي للعمل الحِرَفي، وهي أيضاً الأساس من ورائه. فثمة أدوات تُستخدم لكَسْب القوت مثل السكاكين الحجرية والمناجل الحجرية (الصورة 1-1)، ورؤوس السِّهام الحجرية وشِباك صيد السمك، وأدوات إنتاج مثل العجلات الدوّارة والإبر المصنوعة من العظم، وأدوات عمليّة أخرى مصنوعة يدوياً مثل الأواني الفخارية والزجاجات والعُلَب والأحواض وأواني الطبخ البرونزية «دينغ» والقدور والأقداح وكؤوس النبيذ «زون» التي نراها كلها في المتاحف اليوم، وكانت على صلة وثيقة بالإنتاج وطريقة عيش السكّان في زمن صنعها وتشغيلها. (الصور 1-2، 1-3، 1-4)

وخلال فترة ثقافة «اليانغشاو»، انتزع السكّان ألياف القِنّب، واستخدموا

الصورة 1-1 مِنْجَل حجريّ، نُبِش من آثار حضارة «بيليغانغ»، «متحف سينجينغ»، هينان (تصوير نيي مينغ)

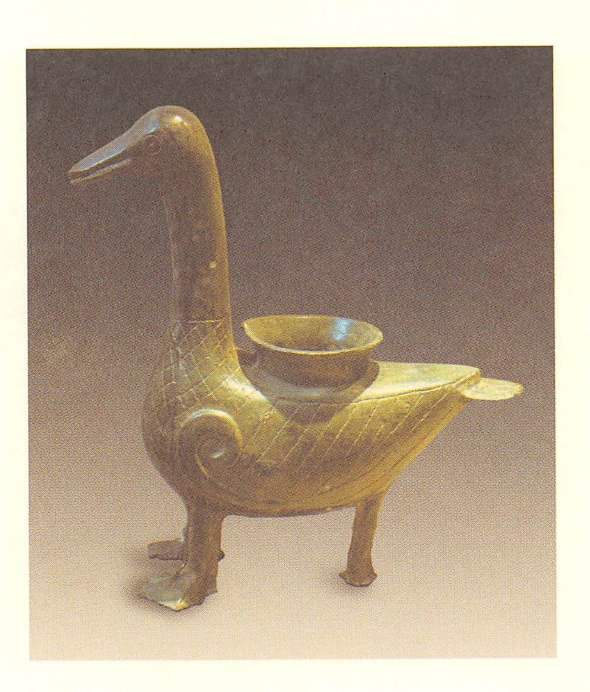
كانت حضارة «بيليغانغ» من الحضارات «النيوليثية» المبكرة التي تعود إلى ما قبل 7,950 عاماً، وخلّفت حضارة «يانغ شاو». كانت الزراعة في مهدها آنذاك، والأدوات الزراعية عبارة عن رحى حجرية، وقضبان شحذ، ومجارف، ومناجل. ومن بينها مناجل في غاية الدقة نسبياً، وذات شفراتٍ مسنّنة، ومقابض واسعة من الأعلى ويسهل الإمساك بها.





الصورة 1-2 إبريق «جي» من الخزف الأبيض، حضارة «لونغشان» النيوليثية، متحف هينان

إن السبب وراء استبدال الأواني الخزفية «دينغ» لسُلالة «سيا» بآنية الفخار «جي» لسُلالة «تشانغ»- من ناحية خاصية التصميم وجدواه؛ ولو أنهما من أواني الطبخ- هو أنّ القوائم الثلاث لآنية «جي» على شكل حقيبة. وهذا لا يساعد على تمديد سعة الآنية فحسب، بل أيضاً على تمديد المساحة القابلة للتسخين أسفل الوعاء؛ وبالتالي تقصير زمن الطبخ. ولهذا السبب، يُعتبر تصميم «جي» ذا بُعدٍ علمي يتّسِم بالجدوى في ما يتعلّق بكفاية الطاقة، من ناحية التسخين ونقل الحرارة والسخونة.



الصورة 1-3 البطة البرونزية «زون» لحضارة «جو» الغربية، «متحف الصين الوطني» (تصوير وانغ تشيونغ)

يقع فم إبريق الخمر البرونزي «زون» في ظهر البطة، وفي الجزء الأسفل الأمامي من جسد البطة هناك قائمتان، كما توجد واحدة أخرى تظهر في الجزء الخلفي من البطن. وهذه القوائم الثلاث تدعم جسد البطة. إنّ أباريق الخمر البرونزية لسُلالتي «شانغ» و«جو» غالباً ما تتّخذ أشكالاً حيوانية مثل أشكال الفيلة، ووحيد القرن، والنمور، والأبقار، والأغنام، والعنقاء لتستأثر بمسحة جمالية فريدة في ما تضمن الوظيفة العمليّة.



الصورة 1-4 الكأس العاجية «كوي بان» من سُلالة «شانغ»، عُثِرَ عليها في آثار «أنيانغ يين»، ضريح «فو هاو» (تصوير نيي مينغ)

صُنِعَت كأس «كوي بان» العاجية المنحوتة من جذر قطعة عاجٍ بأكملها. وشكلها الإجمالي يشبه شكل الكائن الأسطوري «كوي»؛ رأسه إلى الأعلى مع ذيلٍ عريض متدلٍّ إلى الأسفل. وثمة نقوش على سطح الكأس بنمط الحيوان الأسطوري المُخيف «تاو تي»، في حين أنّ أجزاء مختلفة من الجسم مثل الحاجبين والعينين والأنف قد طُعِّمت باللون الفيروزي، فيما تنوّعت الزخرفات. ومقارنةً بالأواني العمليّة والبسيطة، إنّ الكأس العاجية لا تستخدم مادة العاج الخام فحسب، بل نجد حِرْفة التطعيم بالأحجار الكريمة في كلّ مكان، وعلى نحو باهر.

العجلات الدوّارة الفخارية، والدواليب الدوّارة الحجرية، لفتل الألياف وتحويلها إلى جدائل مزدوجة، ومن ثمّ استخدموا النول الصيني «داوجو» ومكوكات العظم لحياكة الخيطان وتحويلها إلى قماشٍ كتاني، وبعد ذلك استخدموا إبر العظام الدقيقة المصنوعة عبر سحق العظام وشحذها لخياطة الملابس البسيطة. وقد حافظت تكنولوجيا الغزل المعاصرة بشكلٍ أساسي على تقليد استخدام عجلة الغزل الدوّارة التي طوّرها الأسلاف ما قبل التاريخ. وكان من شأن المكوكات المسطّحة أو المجوّفة ونول «الداوجو» أنْ سهّلت الحياكة طولاً وعرضاً. وهذه الحِرَف والأدوات ما قبل التاريخ لم تُحسِّن من كفاية إنتاج النسيج فحسب، بل وضعت أُسس أشغال النسيج التي بقيت كما هي لآلاف السنين؛ وهذا الأمر أكثر أهمية.



وثمّة قول شهير ورد في كتاب تاريخ سُلالة هان: سيرة تاجر وهو: «يُحِبّ الناس أعمالهم حينما تكون لديهم منازل مريحة، ويسعون إلى الملابس الجميلة فقط بعد أن يتمتّعوا بالطعام اللذيذ». وبالإضافة إلى الاستخدام في الإنتاج، تتخلّل الحِرَف التقليدية أيضاً الحياة اليومية للسكّان. فمنذ الأزمان الغابرة، لطالما اعتبر الناس الطعامَ حاجتهم الرئيسة؛ إذ إن امتلاك القدر الكافي من الطعام ضرورة، والحصول على الطعام الشهي نعمة. والشعب الصيني خلّاقٌ تماماً من ناحية الطعام. وهو لا يملك أواني الطعام ذات التنوُّع من ناحية المواد والأشكال فحسب، بل يستخدم أيضاً بحذاقة مبادئ تقنية مثل فن النحت والنقش والزخرفة لمعالجة الأطعمة. فهناك أطعمة مثل معجّنات «كعكات القمر» تُعتبر أعمالاً فنية بعد معالجتها بقوالب نُحِتَت من قِبَل حِرَفيين مهرة. فعلى سبيل المثال، خلال حُكم سُلالة «سونغ» كانت هناك معجّنات بمختلف الأشكال؛ على غرار كعكات أوراق اللوتس، وكعكات الخُبيزة، وكعكات الأقحوان، وكعكات القمر، وهكذا دواليك... وكانت المعجّنات تُشوى أو تطهى بالبخار بعد صنعها بأشكالٍ متنوّعة باستخدام القوالب، فتُصبح أطعمة لذيذة بأشكال ثمرات ليمون «البرغموت»، وزهرات المارغريت، وزهرة اللوتس، والبطة الصينية، والتنين والعنقاء (الصورة 1-5). وكانت تلك المعجّنات ذات أشكال مُبهجة وطعمات لذيذة.

إنّ الناس لا يُحِبّون أعمالهم إلا بعدما تكون لديهم منازل مريحة. وهذا التوق إلى حياةٍ مستقرّة وهانئة، أو حياةٍ ذات جودة أعلى يتبدّى في ثقافة زخرفة المساكن في الهندسة الصينية التقليدية؛ على غرار الدعامات المنقوشة، والروافد المَطلِية، والأبواب والنوافذ المُطَّعمة، والإفريزات والحافات الناتئة والمزخرفة. وتُعتبر نقوش الآجر المزخرفة في «هويجو» (الصورة 1-6) من الزخارف الخارجية الشعبية. إنّها ليست فقط تقنية تقليدية، بل هي وسيلة حيّة للموسرين للتباهي والتفاضل، كما أنها ميدان منافسة للحِرَفيين لكي يُثبتوا جدراتهم في هذه الحِرْفة. فالعائلة الغنية تؤمّن التمويل للحِرَفيين لكي يتنافسوا. وتقوم كلّ مجموعة من الحِرَفيين غالباً بنقش الآجر لمدخلٍ رئيس أو نصف مدخل بطريقةٍ تنافسية علنية أو صامتة،



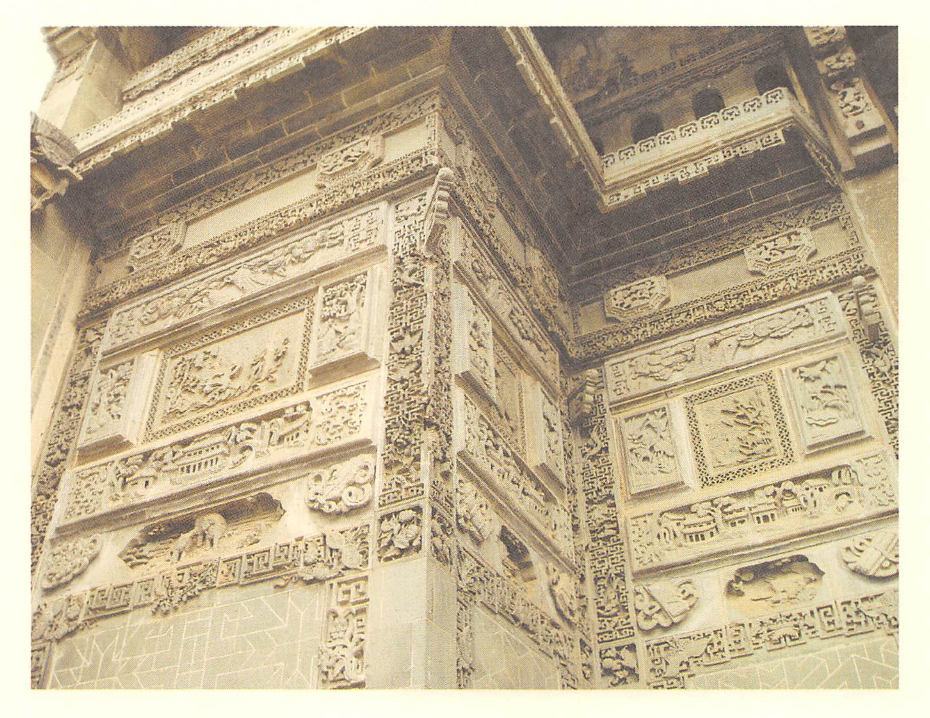
الصورة 1-5 زهرة العجين «التنين الصيني»، سيانيانغ، شانتسي (تصوير سيي جياو)

في المناطق الشاسعة لشمال الصين حيث تُفضَّل الأطعمة المعتمدة على الطحين، هناك تقليد صناعة أزهار من العجين. ولو أنّ التسميات تختلف باختلاف المناطق، إلا أنها في الواقع فنون شعبية مصنوعة من العجين. وقد انبثقت «أزهار العجين» من عادة استبدال الحيوانات المذبوحة مثل الأبقار والأغنام بحيواناتٍ مصنوعة من العجين في المهرجانات الشعبية. ولا يزال بعض الريفيين اليوم يستخدمون «أزهار العجين» كهدايا أو يقدّمونها في المناسبات. لقد حافظت «أزهار العجين» على بعض العادات التقليدية، وهي ذات قيمة كبيرة للدراسات الشعبية والإنسانية.

وضمن وقتٍ محدّد، ومن ثمّ تركيبها في المباني ليُقيِّمها الخبراء، ويحصل الفائز على جائزة كبيرة.

والطاولات، والكراسي، والكَنَبات، والصناديق، والمقصورات، والستائر، وخزائن التحف والأواني تُمثّل حيّزاً ثلاثي الأبعاد لحياة السكّان. إنّه حيّز مادي وآخر سيكولوجي على حدٍّ سواء، بل هو حيّز سيكولوجي واجتماعي. فإذا أخذنا السرير على سبيل المثال، كما في القول الشائع: «المرء يُمضي نصف حياته في السرير»، فلا عجبَ في أنّ الأقدمين لم يألوا جهداً في نقش أسِرَّتهم وتزيينها. وهناك حالات كثيرة استغرقت فيها عملية صنع سرير- بدءاً من اختيار المواد ووصولاً إلى التصميم واستكمال التصنيع- جهوداً على مدى سنين عديدة. وسرير «تشيانغونغ» (ويعني بالصينية «ألف عام من العمل») الرائع والفاخر (الصورة 1-7) خيرُ مثالٍ على ذلك. وكما يوحي اسم السرير، إنّ صناعته قد تتطلّب ألف يوم من





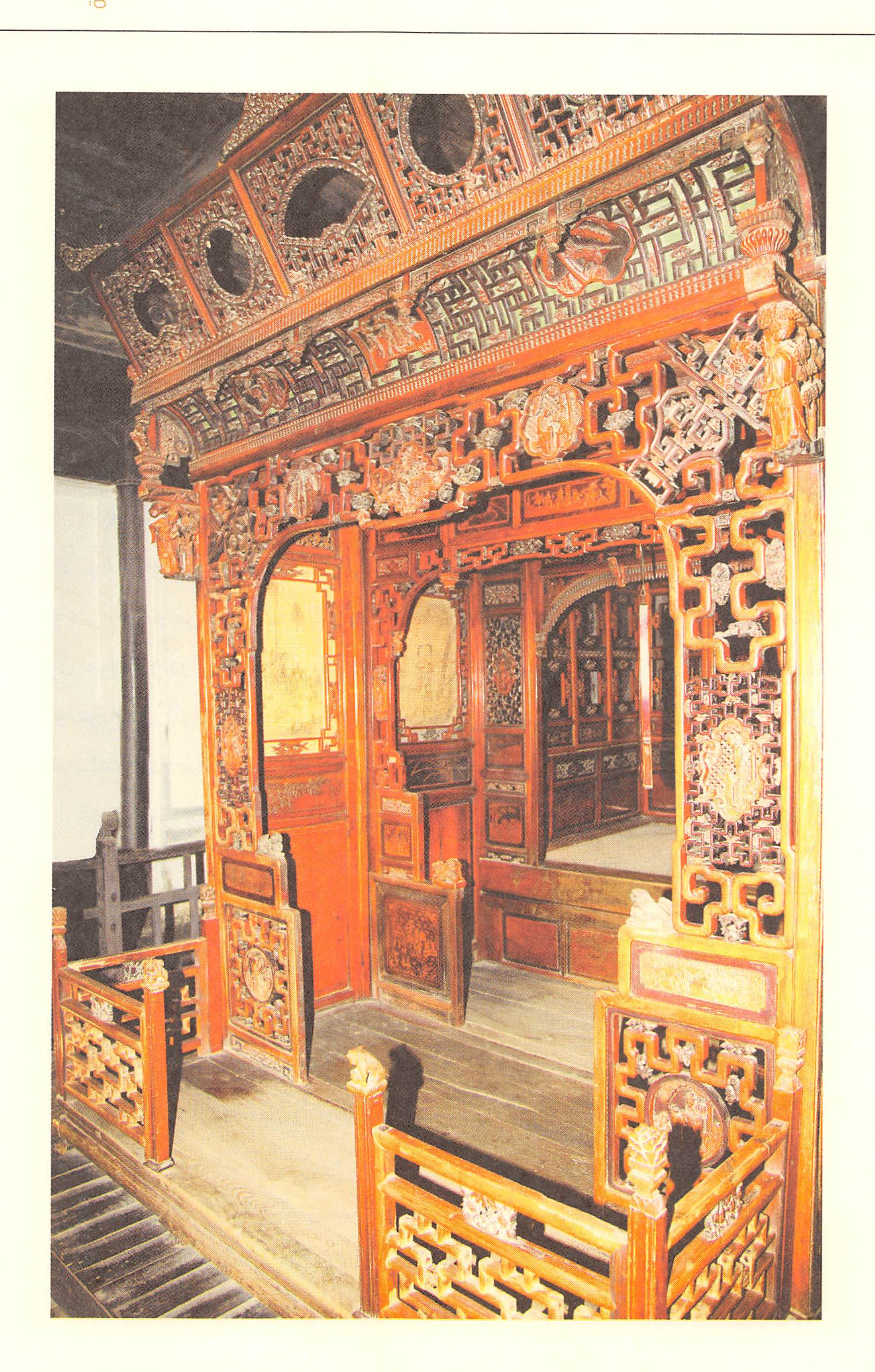
(في الأعلى) الصورة 1-6 «الممر المُقنطَر والمزخرف بالنقوش»، تانغيوي، شيسيان، أنهوي (تصوير ليو جيانهوا)

شيسيان مدينة مشهورة من الناحيتَين الثقافية والحضارية، وتُعرف باسم «بلدة الممرات المُقنطرة»؛ تلك الممرات التي بُنِيَت خلال سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ»، والمتناثرة في أرجاء المدينة. وتقنيات النقش على الآجر في هذا الممر المُقنطر غنية ومتنوّعة، ولا تشتمل على النقوش المجوّفة والعميقة ثلاثية الأبعاد فحسب، بل أيضاً على النقوش البارزة وشبه البارزة ذات العمق الضئيل. وهي ذات مسحةٍ زخرفية، فضلاً عن تخريماتٍ ونقوش دائرية غائرة. وتُظهِر جميعها مدى دقّة مهارات النقش لدى الحِرَفيين في ذلك الحين.

(إلى اليسار) الصورة 1-7 «سرير بابو تشيانغونغ» لسُلالة «تشينغ»، «قاعة جيانغنان ذات مئة سرير»، «ووجن»، جيجيانغ (تصوير جينغ أيبينغ)

يُعرَف «سرير بابو تشيانغونغ» أيضاً بتسمية «سرير بابو»، ويقع داخل المقصورة الخشبية. تشير كلمة «بابو» إلى عتبة خارج السرير، أمّا كلمة «تشيانغونغ» فتعني أنّ صنع السرير استغرق ثلاث سنين من العمل من قِبَل حِرَفي. والمادة التي صُنِعَ منها السرير هي «خشب البقس»، وهو بطول 2.17 م، وعمق 3.66 م، وعلو 2.92 م، وهناك ثلاث طبقات من مقدّمته إلى نهايته. ومع مجموعة واسعة من التجهيزات، مثل المقصورة والرّواق والمقعد، يشتهر هذا السرير بكونه «الكنز الأعظم لقاعة جيانغنان ذات مئة سرير».

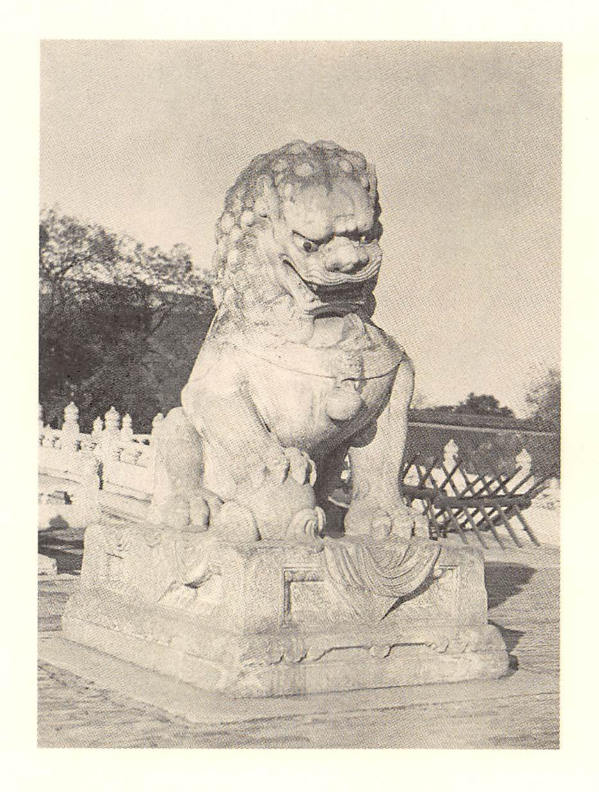
العمل؛ أي قرابة ثلاث سنين. إنّ الأسلوب ومستوى دقّة الحِرفْة في صناعة الأسرّة والكَنَبات التقليدية يُظهِران منزلة مالكيها، واستخداماتها المختلفة. وسواء أكانت مُتقنة الصنع، أو بسيطة، أو رائعة فهناك عموماً حِرْفة النقش والرسم والتطعيم في إنتاجها. وغالباً ما تكون مواضيع الزخرفة عليها عبارة عن قصص أشخاصٍ، وأنماط ترمز إلى الثروة والازدهار وطول العمر والفرح والحظ السعيد والرفاه. وبالنسبة





إلى «سرير تشيانغونغ» معقّد ودقيق للسيّدات، تُصمّم غرفة أو اثنتان على شكل مقصورة أمام السرير، وإلى جانب الحفر والنقش الدقيقَين، قد يُستخدم أيضاً الطلاء والتطعيم بالذهب في السرير لتأكيد منزلة الأميرات الثريات ومكانتهن. وحيث إن التقنية كانت معقّدة، فقد آثر الأغنياء صنع أسِرّة ذات مقصوراتٍ خاصة لبناتهنَّ وهنَّ في عمرٍ صغير. أمّا سرير الزواج المصنوع لهذه المناسبة المهمة في الحياة فهناك تجهيزات له؛ مثل المقصورة على جانب السرير، والمصابيح، وصندوق المجوهرات، وحتى المرحاض، وتستطيع النساء ارتداء الملابس، والقراءة، والقيام بغير ذلك من الأمور من دون مغادرة المقصورة.

وثمة تبدٍّ آخر للحِرَف التقليدية الصينية في ثقافة المساكن؛ وهو يتمثّل في الأُسود الحجرية. فقد أحبَّ الصينيون القدامى استخدام الأُسود لحراسة منازلهم. وعلى الرغم من أنّ الأُسود كموضوع نحت قد عرفته الصين مع دخول البوذية، إلا أن صورها وأدوارها قد تمّ باستمرار وَسْمها بسِمة محلية، وأصبح الأسد حيواناً ميموناً ومقرّباً من قلوب الشعب. والعديد من الدول تستخدم الأُسود الحجرية بخصائص مختلفة. فمعظم الأُسود الحجرية في الدول الغربية هادئة وذات نظرةٍ ثاقبة. وعلى الرغم من الشكل المهيب والوقور للأُسود التي تعكس الكرامة والقوة، إلا أنّها قد توحي أحياناً بحِسٍّ من الوحشة والوحدة. وخلافاً لذلك، إنّ الأُسود الحجرية الصينية على الرغم من التغيُّرات التي طرأت عليها من القوة والمهابة في عصر سُلالتَي «هان» و«تانغ»، إلى الوداعة والهدوء في سُلالتَي «سونغ» و«ياون»، ومن ثمّ إلى الوفاء والطاعة في سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ»، تبدو أليفة في طبعها، وتُمنَح وظيفة حراسة المنزل، وحماية الثروة، والصلاة لأجل السلام (الصورة 1-8). ولطالما تردّد على ألسنة الشعب أنّ «لَمْس رأس الأسد يمنح المرء حياةً رائعة من دون قلق، ولَمْس ظهر الأسد يهِب العيش الكريم انتقالاً من جيل إلى جيل، ولَمْس فم الأسد يُجنِّب الزوج والزوجة المشاجرة، ولَمْس مؤخرة الأسد يُبعِد المرض، والتلمُّس من الرأس وحتى الذيل يجذب الثروات كدفق الماء». وغالباً ما تظهر الأُسود الحارسة أزواجاً؛ الذكر إلى اليسار والأنثى إلى اليمين. وتُنحَت عند المخلب الأمامي للأسد يساراً كرة

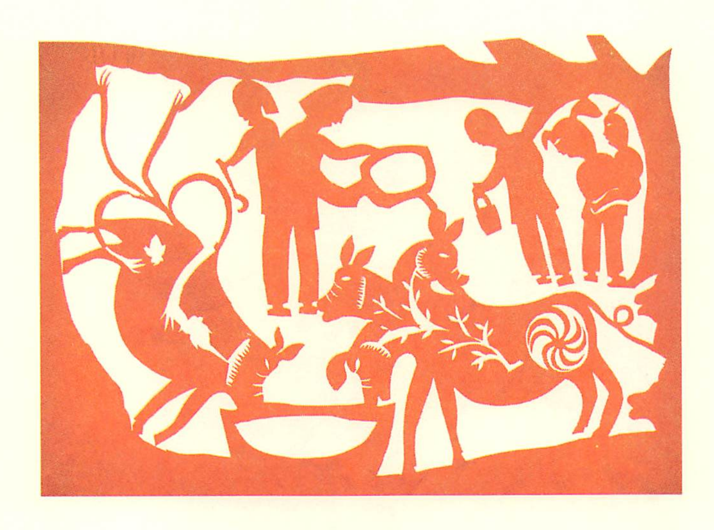


الصورة 1-8 «أسد من المرمر الأبيض»، أمام «جسر الماء الذهبي» (إلى اليسار)، «ساحة تيانانمين» في بكين، 1917-1919

عند طرفَي «جسر الماء الذهبي» الشمالي والجنوبي، هناك أسدان حجريان متقابلان عند كلّ طرفٍ؛ الذكر إلى اليسار والأنثى إلى اليمين. الأسد الذكر ذو عضلاتٍ مفتولة، وجبهةٍ عريضة، ولبْدة متجعدة، وعينَين مُحدّقتين بغضب، وفمٍ واسع، ويبدو ملتفاً بشرائط وأجراس «ينغليو». إن مهارات الحفر المذهلة قد حوّلت صورة الأسد الضاري الأصلية إلى حيوانٍ يجمع بين الشجاعة والعطف، وهو ما تُحبّذه جداً الأُمّة الصينية.

حريرية ترمز إلى القوة للسيطرة على الكون، فيما يُنقَش تحت المخلب الأمامي للّبوة يميناً شكل كأس يرمز إلى تكاثر النسل، وهذا أيضاً يتماشى مع المفهوم الفلسفي الصيني التقليدي «ين» و«يانغ».

والحِرْفة بالنسبة إلى الحِرَفي تعني وسيلة عيشٍ لإعالة أُسرته. فبعض الفنانين على غرار الصفّاحين وصانعي السكاكين، غالباً ما يتجوّلون في الشوارع بحثاً عن عمل، فيما يمكن لبعض الفنانين الآخرين امتهان الحِرَف كعملٍ إضافي يُنجزونه في المنزل، أمثال القُصاصات الورقية التشكيلية والتطريز. وغالباً ما يكون الفنانون الذين ينخرطون في مثل هذا النوع من الحِرَف من النساء، إذ إنّ هذا النوع من العمل لا يبني الشخصية فحسب بل يؤمّن أيضاً دَخْلاً للأُسرة. ومن المتّفق عليه أنّ فن تشكيل القُصاصات الورقية سهل التعلُّم ولكنه صعب الاتقان. ويستطيع المرء باستعمال ورقٍ ومقص في اليد فحسب أن يبتدع تبدّياتٍ للطبيعة والحياة في



الصورة 1-9 «إطعام الخنازير»، قُصاصة ورقية، صنعها وانغ جوبينغ (تصوير ما كايجن)

عكف الفنّان وانغ جوبينغ - الوارث للتراث الثقافي الوطني المعنوي لفن قُصاصات الورق - على تصوير الحياة بقُصاصات ورقية بسيطة وشعبية. وقُصاصة «إطعام الخنازير» سِجلّ حَي لسلسلة من الأفعال لأشياء مختلفة في الحيّز ذاته: سيّدة مُسِنّة تسكبُ الطعام، وتُحرّكه، فيما ينظر شخص آخر وهو يُمسِك دلواً وآخر يحمل طفلاً، وتبدو الخنازير وهي تهز أذيالها وتُميلُ برؤوسها وهي تأكل. إنّه مشهدٌ بديع من الحياة الريفية يتمثّل أمام الناظرين.

جميع الأزمان والأماكن بكلّ دقة وسرعة (الصورة 1-9). وفي نمط قُصاصات الورق الإيجابي يتصل كلّ خط، في حين أنّه في النمط السلبي يفترق كلّ خط، لكنّ النمطَين ينشدان الجمال المرتسم خطوطاً، سواء أكانت غير مزخرفة أو بسيطة أو دقيقة (الصورة 1-10). ويمكن استخدام هذا التنوُّع المذهل للقُصاصات الورقية أيضاً كأنماط تصميم للطباعة، والصِّباغة والتطريز، وهي عملية أساسية وضرورية لبعض الحِرَف.

ومنذ البداية، كانت الحِرَف التقليدية نشاطات خلّاقة تجري في حياة المواطنين وتتطلّب انخراطهم المباشر، وهي ثقافة تتّسِم بإتقان الحِرْفة والإنسانية. وكما يقول أسياد الحِرَف: «لا يمكن للجمال أن يقتصر فقط على التقدير، بل ينبغي أن يكون متجذِّراً بعمق في الحياة؛ ووحدها المشغولات



الصورة 1-10 شخصيات «أوبرا»، قُصاصة «يوسيان»، هيباي، «أول معرض للتراث الثقافي الصيني المعنوي» (تصوير إي جيوتشينغ)

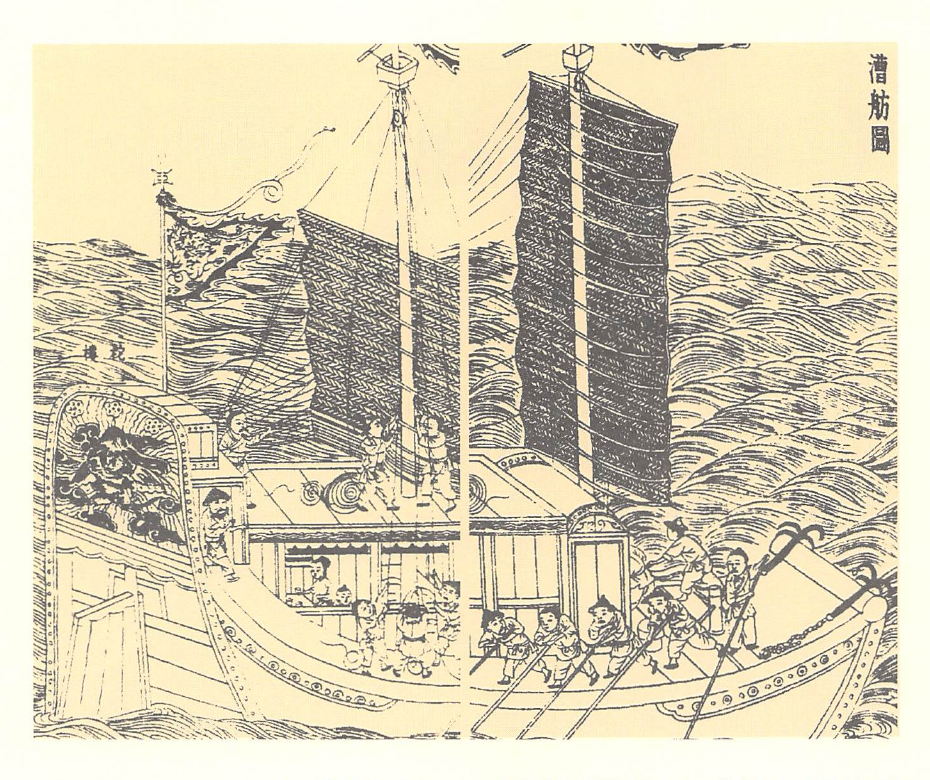
يعود تاريخ قُصاصة «يوسيان» إلى أكثر من 200 عام. وهي ذات أسلوبٍ فريد، ومتخصِّص بزخارف النوافذ. وهذا النوع من القُصاصات يستخدم مهارة الحفر والنقش، ويتّسِم بخصائص «ثلاثة أعشار قص ورق، وسبعة أعشار صِباغة». والمادة الخام المستخدمة فيه هي ورق «سوان» الرقيق، وسكين الحفر صغيرة وحادّة. وبعد اكتمال الشكل، تُصبَغ القُصاصة بألوانٍ زاهية. إنّ مهارات قص قُصاصة «يوسيان» وحفرها في غاية الدقّة والسلاسة، وخصوصاً مهارات رسم اللحية في القُصاصات التي تُمثِّل أشخاصاً؛ فهي تجعل اللحية تبدو دقيقة ومستوية؛ وهذا الأمر ذو شعبية كبيرة.

الفنية التي تُوحِّد الجمال والحياة تستحق لقب مصنوعاتٍ حِرَفيّة. وإذا لم تزدهر ثقافة الحِرَف فإنّ جميع الثقافات ستفقد أساسها، إذ إنّ الثقافة ينبغي فوق كلّ شيء أن تكون ثقافة حياة».



انفصالٌ تدريجي عن العلوم والتكنولوجيا

كما في الصين كذلك في الغرب أيضاً في فترة عصر النهضة وفي وقتٍ مبكر، كانت «الحِرْفة» مفهوماً معقّداً. وفي ظل الافتقار إلى توجيه نظريات علمية حقيقية في البداية، لم تكن المهارات الحِرَفيّة منفصلة عن الفلسفات المستندة إلى التجربة العمليّة. وفي القرن السابع عشر، ومع انطلاق العلوم الطبيعية، كانت المفاهيم الجمالية المتضمّنة في المهارات الحِرَفيّة منفصلة عنها. وفي القرن الثامن



الصورة 1-11: صورة «تشاو فانغ» (زورق في القناة)، «تاينغونغ كايويو»، سونغ ينغسينغ، سُلالة «مينغ»

في سُلالة «تشين»، بدأت الصين بصناعة زوارق القناة، واستخدمت لآلاف السنين سفينة النقل ذات المقصورة مسطّحة القعر لشحن الحبوب، حيث إنّ غاطسها ليس عميقاً، وسعتها كبيرة، وإبحارها سريع. وقبل سُلالة «مينغ»، تقدّمت التقنية البحرية للصين على الدول الأخرى في العالم. فقد كان من شأن التطوّر العلمي والتكنولوجي لحِرْفة بناء السفن وتقنية الإبحار أنْ روّجا للتطوّر السريع في الصناعة البحرية الصينية، والارتقاء بهذه التقنية البحرية إلى قمتها التاريخية.

عشر، أصبح الانفصال بين الحِرْفة والفن المحض، وكذلك انفصال التكنولوجيا والفن واضحَين بازدياد في العالم الغربي. فقد أصبحت الحِرَف، والتكنولوجيا، والعلوم، والفن تُمثِّل مفاهيم اختصاصية مختلفة وأنماطَ تطوُّر. ومع ذلك، أخفقت الصين في تحقيق هذا الانفصال الثوري. (الصورة 1-11)

وعلى الرغم من أنّ الصين التقليدية لم تتماشَ مع الإيقاع العالمي لتقبُّل العلوم الغربية، فمنذ «فترة الربيع والخريف» قامت «المدرسة الموهيسية» التي مثّلها فنانون مثل موزي، وعلى أساس الممارسة الحِرَفية، بتحصيل المعرفة القيِّمة في حقول المنطق، والفيزياء، والرياضيات، وغيرها؛ متقدّمةً في حقل الأبحاث العلمية والتكنولوجية في ذلك الوقت. فعلى سبيل المثال، إنّ مبدأ «انعكاس الصورة في المرآة» كما تمّ التحدُّث عنه في «مو جينغ» كان أبكر بمئات السنين من نظريات إقليدس الإغريقي في البصريات.

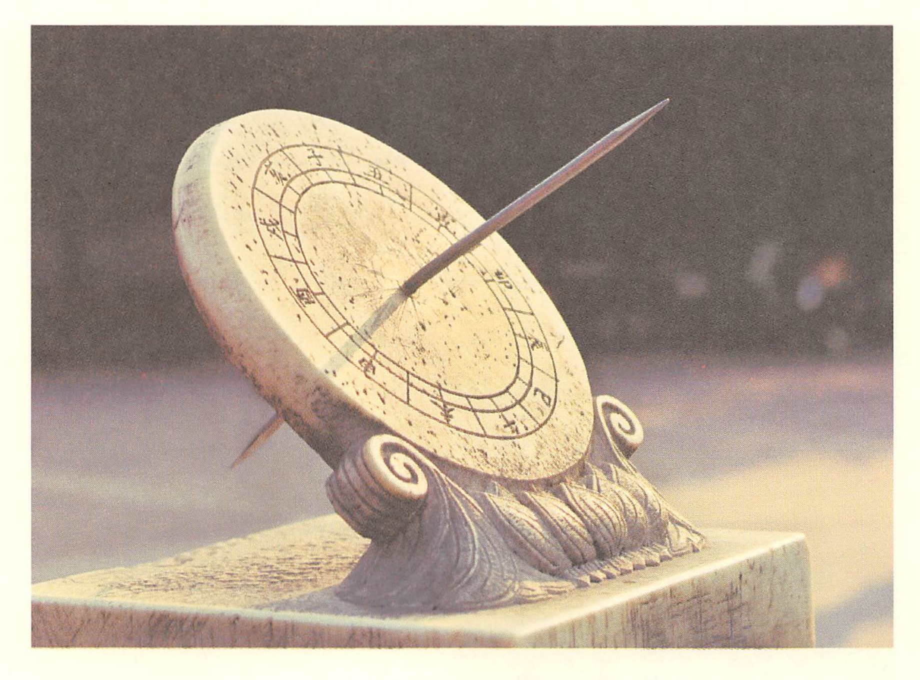


الصورة 1-12 «الساعة المائية» لسُلالة «هان»

يبلغ العلو الإجمالي للساعة المائية 47.8 سم. وشكلها الإجمالي أسطواني، فيما تتّخذ قاعدتها شكل قوائم حيوان جاثم، وثمة مقبضان على غطائها. وهناك ثلاثة ثقوب مستطيلة الشكل في وسط الغطاء والمقبضَين، يمكن تركيب فيها. وبالقرب من القعر، هناك أنبوب دائري مائل لدفق السائل، نُقِشَ عليه النص التالي: «ساعة مائية برونزية، الوزن 32، صُنِعَ في نيسان/أبريل من سنة هيبنغ الثانية».

فبدايةً، قاس الناس الأشياء حولهم من خلال الصور والأذرع، ومن ثمّ صنعوا لاحقاً خصيصاً مجموعة متنوّعة من الأوعية والمساطر العلميّة لقياس الحجم، والوزن، والطول والكمية لكلّ الأشياء حولهم؛ على غرار بوصلة «سينان» لتمييز الاتّجاهات، والساعة المائية لتحديد الوقت (الصورة 1-12)، والمِزْوَلة أو الساعة



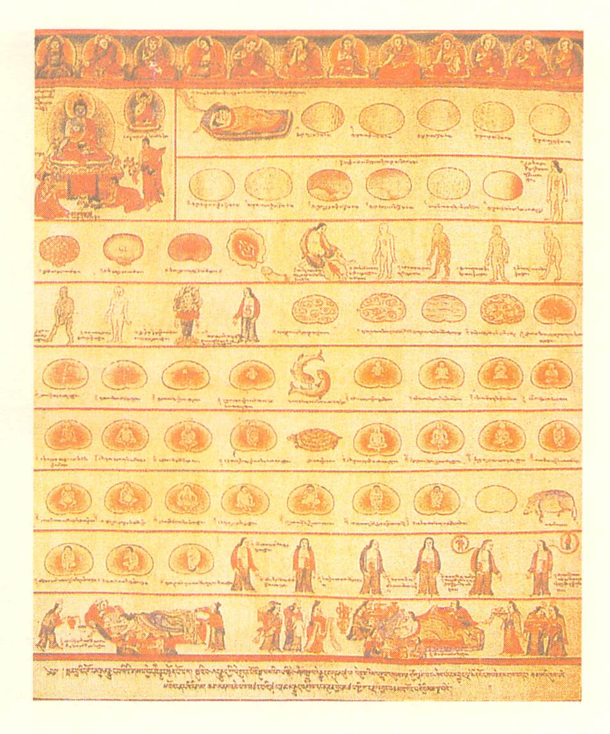


الصورة 1-13 «مِزْوَلة» أو «ساعة شمسية»، أمام قاعة محاضرات «جامعة بيجينغ تسينغهاو» (تصوير 912)

هذه «المِزْوَلة» هدية مخصّصة من الطلاب المتخرّجين في العام 1920 (عام «جينغشين»)، وهي تشتمل على معنى الوقت القيّم، ولا تزال تستخدم طريقة ضبط الوقت القديمة من فترة 12 ساعة. وكلّ فترة موسومة بعلامة تدل على الأقاليم، وكلّ فترة تُغطّي ساعتين، واليوم يُغطّي 12 فترة.

الشمسية (الصورة 1-13)، فضلاً عن الأوزان والمقاييس. وكانت عمليات إنتاج هذه الأدوات في غاية الدقة الممكنة، وذلك لضمان دقّة البيانات المستحصلة.

وعلاوة على ذلك، في الطب الصيني القديم، بالإضافة إلى المعرفة ذات الصلة المدوّنة كتابةً، فإنّ المهارات الحِرَفيّة مثل الرسم والتشكيل استُخدِمَت على نحو واسع لتعميم أسماء الطب وفئاته ونقلها، بالإضافة إلى علم الصيدلة، ونقاط قنوات الطاقة، والوخز بالإبر، فضلاً عن جميع أنواع الخيمياء. «يمكن للجنين أن ينمو فقط لأنّ الأُم تُزوِّده بالمُغذِّيات عبر الحبل السرّي»، هذا الفهم كان قد ظهر بالفعل في الأدب الطبي التيبتي «التانترا الطبية الأربع» من تأليف يوتوك يونتين غونبو



الصورة 1-14 «التطوُّر الجنيني»، «للتانترا الطبية الأربع»

الرسم التعليمي «تانغكا» «للتانترا الطبية الأربع» الذي أشرف عليه سانغيي جاياتسو في القرن السابع عشر يكشف تصويراً حيوياً لعملية تطوُّر الجنين: التطوُّر الجنيني الأول، الجنين على شكل لوح كالسمكة. وحين يبدو رأس الجنين وأطرافه يصبح شكله مثل السلحفاة، أما حينما ينمو الرأس والأطراف وتتشكّل أعضاء الجسم ويمتص الجنين المُغذّيات من مشيمة الأمّ فيصبح شكله مثل الخنزير.

في القرن الحادي عشر. واستخدمت سلسلة من الرسوم الجدارية «للتانترا الطبية الأربع» تقنية الرسم «تانغكا»؛ وهي تصف بدقّة عملية تطوُّر الجنين إلى كائن بشري (الصورة 1-14): يشهد تطوُّر الجنين ثلاث مراحل، «مرحلة السمكة»، و«مرحلة السلحفاة» و«مرحلة الخنزير». وفي فترة تغذية الجنين، تكون الأُم أشبه ببركة، والجنين كزرعٍ، والحبل السرّي كقناة، وتُغذّي البركة الزرعَ عبر القناة كي ينمو ويزدهر. وأثبتت هذه المعارف البسيطة درجة عالية من الفهم العلمي.

وإضافة إلى ذلك، اقترح باحثون في الصين وخارجها على نحو صائب أنّ مفهوم «الداو» في الأفكار السائدة في الفترة التي سبقت حُكم «التشين» في الصين ينطوي على مفاهيم أساسية للقوانين العلمية. فصناعة العجلة قديماً اتّبعت نظرية «التشاتشي» (مراقبة العربة)، ما يعكس الفكرة العلمية القائلة إنّ «التشاتشي» تبدأ من العلاقة بين العجلة والأرض: العلاقة بين العجلة والأرض هي



الصورة 1-15 صورة «المسيرة الجنائزية» (محلية)، نُقِشَت على الحجر، وتعود إلى سُلالة «هان» الشرقية، «متحف سودجو» (تصوير جو يفانغ)

تعكس صورة «المسيرة الجنائزية» العادات الجنائزية لسُلالة «هان» في نانيانغ، وهي واحدةٌ من ست مركبات خفيفة في الطقس الجنائزي. ويمكننا من خلال المركبة الخفيفة أن نرى شكل العجلة التقليدي بما يتماشى مع نظرية «عربة المراقبة» التي وظّفها الأقدمون.

العلاقة بين الدائرة والمقطع. وحينما تكون نقطة التماس في حدّها الأدنى، يكون الاحتكاك بين العربة والأرض في حدّه الأدنى. وفقط عندما يكون الاحتكاك صغيراً يمكن أن يكون تشغيل العجلة سريعاً، واستهلاك الطاقة البشرية والقوة الحيوانية صغيراً. والعربات التي تمتثل لهذا المبدأ عربات جيدة (الصورة 1-15). والمبدأ ذاته ينطبق على اختيار المواد: فالأخشاب التي كان الحِرَفيون يختارونها كانت تُنقَش بعلامات، وتُظهِر الجانب المكشوف والآخر الخفي من الخشب؛ إذ إنّ الأقدمين كانوا يعتقدون أنّ الجزء المكشوف من الخشب صلبٌ ومتين، والجزء الخفي قليل السماكة ورقيق، وكانت العلامات تُسهِّل الاستخدام المُجدي. وبغية منع تشوُّه محور العجلة أو انكماشه، كان الجزء الخفي من الخشب يُحمّى قبل إنتاج المحور، وذلك لجعله بمتانة تُماثل الجزء المكشوف من الخشب.

وعلاوة على ذلك، كان ينبغي على عجلات القيادة أن تكون متينة، ومستدامة، وصلبة، وسلسة، وسريعة. وإلى جانب المناهج العلمية للإنتاج، وظّف حِرَفيو الصين القديمة أيضاً عدداً من وسائل الاختبار العلمي. فعلى سبيل المثال، عند استخدام النار لثَني الحافة الخارجية للعجلة، إذا لم يتكسّر الخارج بفعل الثَني فلن يتكسّر الداخل بسبب الإحماء، ولن ينتفخ جانب العجلة بسبب سوء الجودة. يمكن صنع عجلة جيدة وفقاً لتلك القواعد (الصورة 1-16). ويمكن قياس دائرية

العجلة عبر البيكار، وإذا كانت أوتاد العجلة في زوايا قائمة فمن الممكن قياسها بأدوات النجّارين، أما إذا كانت قضبان العجلة في خطوطٍ مستقيمة فيمكن قياسها بحبالٍ متدلّية، وإذا كانت العجلة مستقرّة فمن الممكن قياسها عبر رؤية مستوى الانغماس بعد وضع عجلتين في المياه معاً. وإذا كانت أحجام الأجزاء المجوّفة من المحورَين هي ذاتها فيمكن قياسها بمدى سعة دقيق الدُّخْن المسكوب فيهما، وللتأكد مما إذا كان وزنا العجلتَين متطابقَين يمكن قياسهما باستعمال الموازين.

الصورة 1-16 حِرَفيون يُنتجون العجلات في بيجينغ، 1917-1919 (تصوير سيدني غامبل)

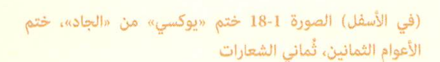
اكتشف البشر العجلة تدريجياً من خلال اعتمادهم على وسائل النقل، وتُعتبر أحد أقدم ابتكارات البشر وأكثرها أهمية. ففي حوالي 3000 قبل الميلاد، كانت آسيا الوسطى تستخدم العربات والمركبات ذات العجلات، وغالباً ما كانت العجلات تُصنَع من الخشب، ويُدعَّم الإطار الخارجي الدائري بطبقة من الحديد، في حين كان سطح العجلة يُثبَّت بالأُطر والمسامير أو البراشم. وتُظهِر الصورة هذه العملية في إنتاج العجلة.





(في الأعلى) الصورة 1-17 لوح «زهانغ» من «اليَشْب» أو «الجاد»، الحقبة النيوليثية، «معرض الجاد الفني القديم» في متحف العاصمة (تصوير كونغ لانبينغ)

وفقاً لسِجلّات «طقوس جو»، كان لوح «زهانغ» من «الجاد» بمثابة أحد أجهزة «تشي» الستة. وعلى الرغم من أنّ إنتاج هذه الألواح من الفترة النيوليثية بسيطٌ نسبياً، إلا أنّ صقلها كان بارعاً. لوح «زهانغ» هذا ذو لون أزرق رمادي، والشفرتان على جانبَي اللوح مقعّرتان قليلاً، وهناك نتوءات أشبه بالأسنان عند جانبَي الطرف، كما أنّ الثقب ملائمٌ لتركيب مقبض.

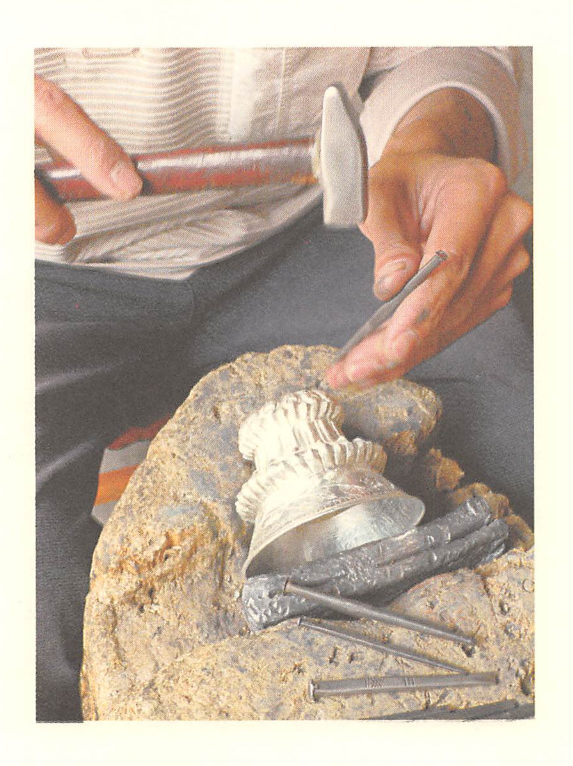


(في الأسفل) الصورة 1-18 ختم «يوكسي» من «الجاد»، ختم الأعوام الثمانين، ثُماني الشعارات

ختم «يوكسي» هذا هو إحدى المجموعات الثماني للكنوز التي صُنِعَت للاحتفال بالعيد الثمانين للإمبراطور تشيانلونغ من سُلالة «تشينغ». ويأتي النص المحفور من «شانغ شو»، وتعني استبيان التغيُّرات المناخية مثل المطر، والشمس، والدفء، والبرودة، والريح لتوقُّع الحصاد. وأراد تشيانلونغ انتهاز هذه الفرصة ليُبرهن للعالم سخاءه، وللظهور كملكٍ على البلاد رحيمٍ تجاه شعبه.



وعلى الرغم من أنّ العلوم والتكنولوجيا ليست موازية للحِرَف، إلا أنّها تُحدِثُ تأثيراً متبادلاً. وإذا كانت في حالة تناغم فهي تفيد بعضها بعضاً، أما إذا كانت غير متوافقة فإنّها تُعيق بعضها بعضاً. وعندما تصبح التكنولوجيا وسيلةً لتبدّي الإبداع، تكون الحِرْفة خاضعة للمستوى التقني لفترةٍ محدّدة من الزمن، أو قد تُستبدَل ببعض التكنولوجيات. ويمكننا أن نلاحظ أن معظم مشغولات «اليَشْب» أو «الجاد» من الحقبة النيوليثية قد تحوّلت تدريجياً في وقتٍ لاحق من أدوات منفعة إلى مشغولات لأغراض الطقوس الغيبيّة ومصنوعات للقوة، حيث أصبحت رموزاً لقوة الإرادة والمنزلة. فعلى سبيل المثال، استخدم الأباطرة ستة أنواع من مشغولات «اليَشْب» أو «الجاد» على غرار تحفة «باي» الزرقاء (قطعة مسطّحة ومستديرة من الجاد» مع ثقبٍ في مركزها)، وتحفة «غيوي» الخضراء (لوح مستطيل ومدبّب من «الجاد»)، وتحفة «كونغ» الصفراء (قطعة جوفاء وطويلة من «الجاد» مع جانبين مستطيلَين)، وتحفة «زهانغ» الحمراء (تحفة من «الجاد» على شكل نصف لوح «غيوي») (الصورة 1-17)، والعنبر الأبيض، وتحفة «هوانغ» السوداء (تحفة من «الجاد» على شكل نصف دائرة «باي») لعبادة السماء والاتّجاهات الأربعة، وخَتْم «الجاد» الإمبراطوري (الصورة 1-18) وهو رمز الوراثة وسُلطات الحُكم الأصيلة للإمبراطور بصفته «مفوّض السماء». وفي الأنظمة القديمة للعربات والأزياء، تكون مادة «اليَشْب» أو «الجاد» الوحيدة فوق مواد الذهب والفضة والنحاس. وبصفتها أعلى مستويات المواد الطبيعية، كان استخدامها محصوراً بالملوك. وباختصارٍ موضوعي، إنّ التغيُّرات في القوى التقنية هي التي جعلت أدوات الإنتاج المعدنية الأكثر استدامةً تستبدل أدوات «الجاد» الأصليّة. ومع ذلك، لم يكن هذا هو السبب الوحيد لإضعاف الوظائف العمليّة للجاد، وإنّما القوة المشتركة للشروط التقنية الموضوعية، واختيار القيمة الذاتية هما اللذان حفّزا في النهاية انتقال أدوات «اليَشْب» أو «الجاد» من المنفعة إلى الرمزيّة. ويمكن القول إنّ العلوم والتكنولوجيا لم تكن العوامل الرئيسة التي حدّدت مزايا الحِرَف، وإنّما كانت مجرّد شروط ووسائل. وبمواجهة الابتكار الموضوعي للتكنولوجيات، يستطيع الناس أن يُصدِروا أحكاماً للقيمة الذاتية أو حتى أن يتخذوا خيارات.



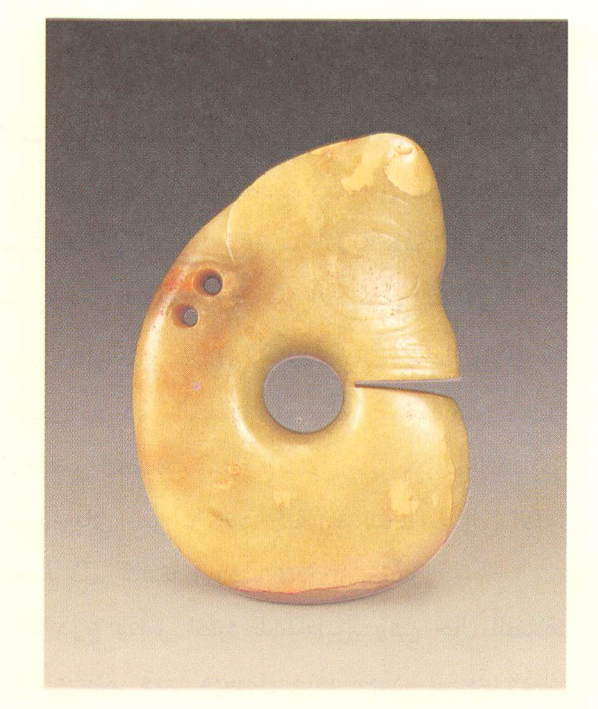
الصورة 1-19 حِرَفي يصنع مشغولات فضيّة وينقش عليها، قرية كزينهوا، هيتشينغ، يونان (تصوير لي جيسيونغ)

سكّان قرية كزينهوا، سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، شيوخاً أم أطفالاً، قادرون جميعاً على صناعة مشغولات يدوية، وكلّ منزل بمثابة مشغل صغير، وكلّ عائلة متخصّصة بصنفٍ معيّن، فلا يُكرّرون نتاج بعضهم بعضاً؛ وهذا ما يُثمِر عن مجموعة واسعة من المنتجات. وفي مشغل العائلة، على الرغم من اختلاف توزيع العمل بين صاغة الفضة الحِرَفيين، فإنّ جميع الخطوات مثل الصهر، والصياغة، والنقش، والنحت، والتصفيح لا تنفصل عن العمل اليدوي الماهر. وعملية التصنيع اليدوي للمشغولات الفضية أطول بكثير من التصنيع الآلي المعاصر، ولكنّ القيمة المضافة بالمهارة أرقى بكثير.

ولا بُد من القول إنّ العلوم والتكنولوجيا على مر آلاف السنين قد شهدت تطوُّراً، في حين أنّ تقدُّم التكنولوجيات المعاصرة قد أفسح المجال أكثر أمام تطوُّر الآلات والتصنيع «بالتحكُّم الرقمي الحاسوبي». وهذا ما حسَّن إلى حدٍّ كبير من كفاية الإنتاج، وسرّع مستوى الترويج التجاري للمشغولات الحِرَفيّة. لكنّ بعض الحِرَف ضعُفَ تدريجياً لاعتماده على تكنولوجياتٍ جديدة، أو حتى اضمحل. (الصورة 1-19)

وُلِدَ مع المعتقد والعبادة

إذا أزلنا العمل الحِرَفي من نظام العادات والتقاليد، والأفكار والمعتقدات، فلا يسعنا أن نفهم بالكامل ونُميِّز أي نوع من الحِرَف، ولا سيما حِرَفاً مثل صناعة الخزف ومشغولات «اليَشْب» أو «الجاد» التي تعود أصولها إلى ما قبل التاريخ. ففي تلك الأزمان الغابرة، كان «الجاد» الذي عُرِفَ باسم «جمال الحجر» لندرته وجماله وصلابته، متميّزاً عن الأحجار الأخرى كرمزٍ مقدّس، وكطوطَمٍ وكوسطٍ للتواصُل مع الآلهة على حدٍّ سواء. ومن بين مشغولات «الجاد» التي استُخرِجَت من آثار حضارة «الهونغشان» كان هناك العديد من تمائم «الجاد» المخصصة لخدمة الآلهة، على غرار «التنين الخنزير من الجاد» (الصورة 1-20)، وتحفة «العُقيفة-السحابة من الجاد» (الصورة 1-21)، فضلاً عن تماثيل سَحَرة وسلاحف من «الجاد»، وغيرها... وكما أنّ صناعة الحديد وتقنيات الخيمياء الغربية كانت متصلة دائماً بمجموعات



الصورة 1-20 «التنين الخنزير من الجاد»، الذي عُثِرَ عليه في الضريح الحجري في آثار ثقافة «نيوهيليانغ هونغشان»، لينغيوان، لايوننغ

غالباً ما يتم العثور على تنانين الخنازير المصنوعة من «الجاد» في مشغولات «الجاد» من ثقافة «هونغشان». وشكلها الإجمالي أشبه بجنين خنزير، كما تملك شكل رأس خنزير وجسم تنين، حيث يكون الرأس ممتلئاً، والفم واسعاً وأشبه بمنقار. أمّا الآذان والأعين فجميعها كبيرة، وجفون الأعين وطيّات الجلد محفورة على الوجه. وفي الوسط، هناك ثقب حلقي الشكل، وفي المؤخرة ثقبان دائريان ملائمان لإدخال حبل للتعليق أو التثبيت. ويعتقد العديد من الباحثين أنّ «تنين الخنزير من الجاد» ليس فقط حِلية، بل ينبغي أن يكون عملاً فنّياً يعكس ثقافة الطوطم الصينية المبكرة.



الصورة 1-21 تحفة «العُقيفة-السحابة المصنوعة من الجاد» (-) من ثقافة «هونغشان»، متحف مقاطعة لايوننغ (تصوير كونغ لانبينغ)

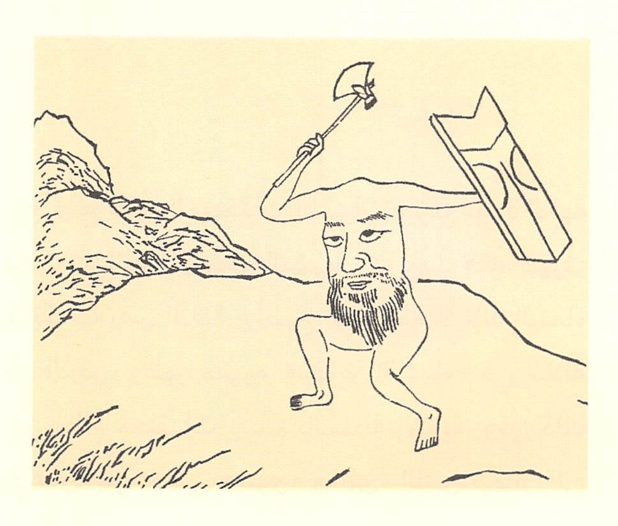
بصفتها مشغولات «الجاد» الأكثر تميّزاً من ثقافة «هونغشان»، تُعتبر تُحف «العُقيفة- السحابة من الجاد» أيضاً نوعاً من المشغولات لأعمال السحر التعبُّدية. فالأشكال الغامضة والمجرّدة لتُحف «العُقيفة-السحابة من الجاد» ذات جمالٍ فنّي كبير.

قبليّة سرّية أو مشعوذين، كانت حِرْفة صناعة مشغولات «الجاد» ومعرفة كيفية التواصُل مع السماء والأرض من خلال «الجاد» يتم التحكّم بهما من قِبَل عددٍ صغير من السحرة ذوي السلطة المركزية في الصين القديمة. وندرة هذه المشغولات وغموضها جعلاها محط التوقير، وحتى التقديس من قِبَل الصينيين القدامى.

وسُجِّلت في الكتاب القديم «شان هاي جينغ» («كلاسيكيات الجبال والأنهر») قصة عن نشاط لخدمة إلهٍ تتصل بعبادة «اليَشْب» أو «الجاد» البدائية: «جبل الدُّب» هو قائد التلال، وخلال طقس التضحية يُقدَّم الخمر أولاً، ومن ثم الخنازير والمواشي، وأخيراً يُستخدم قرص «باي» من «الجاد» لتقديم التضحية إلى الإله. وفي تقديم الأضاحي إلى إله التلال، كانت «رقصة الدرع» تؤدّى (الصورة 1-22) لتجنُّب الكوارث؛ وذلك بإمساك درعٍ وفأس لطرد الشياطين. وفي حال الصلاة، كان المرء يرقص وهو يرتدي ثوباً ويعتمر قبعة ويحمل حِرْفة «جاد» بديعة؛ وذلك

لاسترضاء الإله. وفي مثل هذه الطقوس المهمة المتصلة بالمعتقدات الرّوحيّة، وحدها المشغولات الحِرَفية التي صنعها حِرَفيون مهرة يمكنها أن تظهر التوقير للإله. وعلى نحو مماثل، إنّ حِرْفة النحت والصقل للصور الرمزيّة الغامضة للإله التي تظهر في مشغولات «الجاد» لحضارة «ليانغزهو» كانت مُتقنة ومصنوعة بدقّة، فيما تميل الأنماط إلى أن تكون متطابقة. ومن المعلوم أنّه في نظام المعتقدات البدائية، كان الأسلاف يؤمنون بأنّ كلّ جزء صغير من الرمز الخاص بالإله قد يُمثّل نوعاً من القوة ومعنى خاصاً. وإذا تمّ تجاهل جزء واحد، فقد تصبح الصلاة غير ذات جدوى أو قد تتحوّل إلى لعنة.

وفي الفترة المبكرة، كانت صناعة «الجاد» تتصل بشكلٍ وثيق بعبادة الطبيعة، فيما كان للتوجُّهات اللاحقة للأيديولوجيات والقِيَم الاجتماعية المختلفة تأثيرٌ مباشر عليها. ففي عبادة الطبيعة الأوّليّة، لم يكن ثمة مفهومٌ للفصل بين الآلهة والإنسان؛ فالآلهة والإنسان واحد، في حين أنّ الأداتين التمثيليتين لهذا المفهوم كانتا تحفة «كونغ» من «الجاد» (الصورة 1-23)، وقرص «باي» من «الجاد» اللذين يُعتقد أنّهما قادران على التواصُل مع السماء والأرض. ويتبيّن ذلك عدة مرات في



الصورة 1-22 رسم «كزينغتيان»، شان هاي جينغ - هاي واي سي جينغ (نسخة جيانغ)، (نقلها زينغ شوكونغ)

لم تعد الفأس المصنوعة من «الجاد» هنا أداةً إنتاجية، بل صارت تُحفةً استُخدِمَت في المراسم الطقوسية المرتبطة بالمعتقدات الرّوحية في الأزمان الغابرة.



الصورة 1-23 تحفة «كونغ» من «الجاد»، ثقافة «ليانغزهو»

نمط القناع الحيواني لتُحفة «كونغ» المصنوعة من «الجاد»، وهي دائرية من الداخل ومربّعة من الخارج وجوفاء في الوسط، مع زخارف لأنماطٍ من الآلهة والبشر بأشكالٍ دائرية دقيقة وبديعة على أسطحٍ مَوشوريّة عند الجوانب الأربعة، وتُماثل صورة شعار الآلهة التي تبدو على مصنوعات الجاد «كونغ»، و«يوي»، و«غوان»، و«شان» من حضارة «ليانغزهو»، ولها علاقة مع نشاطات عبادة الآلهة السحرية.

الكتاب القديم شان هاي جينغ. ومع تطوُّر المعتقدات الدينية، تغيّرت عبادة الآلهة إلى عبادة الأسلاف، فيما تبدّت الذاتية للكائنات البشرية تدريجياً. فقد ظهرت «السماء» فوق جميع الآلهة بكونها رأس الآلهة، وأصبح الملك ممثّلاً لإله السماء والأرض، وأُعطِيَ سلطة حُكم الأرض. وظهر مفهوم «مفوّض السماء» في سُلالة «جو» الغربية التي عبّرت عن نظام معتقدات يتّسِم بالسُّلطة الأبوية. وفي ذلك الوقت، كانت أدوات العبادة عبارة عن تحفتَي «غيوي» و«باي» اللتين ترمزان إلى

السماء والأرض. وخلال سُلالة «هان»، تطوّرت مفاهيم ودلالات الكونفوشيوسية ما قبل عهد «التشين»، واندمجت معاً أسرار «التفاعل بين السماء والإنسان»، والقانون الطبيعي «ين-يانغ»، و«العناصر الخمسة»، والقانون الإنساني «الإرشادات الرئيسة الثلاثة»، و«الفضائل الثابتة الخمس»، ما أحدثَ تأثيراً عميقاً على قِيَم المجتمع الصيني التقليدي. وفي ذلك الوقت أيضاً، تأثّرت مشغولات «الجاد» بالأخلاقيات الكونفوشيوسية، كما أنّ الشكل الفني لأقراص «باي» المصنوعة من «الجاد» تجاوز الشكل الدائري المحض للأجيال السابقة، كما أنّ أنماط التنانين أو «تنين التشي الأسطوري» المطعّمة بالأحرف قد أغنت المدلولات الثقافية لمفهوم «الباي». كما شاعت أيضاً كلمات مثل «شانغل» (سعيداً على الدوام)، و«يانيان» (طول العمر)، و«يزيسون» (سُلالة المستفيدين)، حيث تعني «شانغل» التّوق إلى الثراء والسعادة إلى الأبد، فيما تعني «يانيان» الطموح إلى الصحة واستمرار الحياة، أمّا «يزيسون» فهي الصلاة لرفاه سُلالة المرء. وكان كلّ ذلك انعكاساً للقِيَم الاجتماعية للقوانين الطبيعية والإنسانية «للإرشادات الرئيسة الثلاثة» و«القِيَم الثابتة الخمس».

ومنذ العصر الحجري، لم يكن ثمة نقصٌ في العناصر التي تُميِّز عبادة «الطوطم» والعبادة الأصليّة للدين البدائي في الثقافة الصينية؛ إذ كانت المشغولات الحجرية والخزف في العصور الأولى، ومن ثمّ التماثيل الطينية الشعبية وصور الأشخاص المصنوعة من العجين تزخر خصيصاً بألوان تلك المعتقدات. وكانت كلاب «هوايانغ» المصنوعة من الصلصال (الصورة 1-24) جيدة تماماً في اقتباس «النسر ذو الرؤوس التسعة الذي يحمل طفلاً»، و«القطة تسحب قرداً»، و«السنونو ذو رأس القرد»، و«ضفدع الطين»، و«السمكة ذات الوجه البشري»؛ وتُمثِّل جميعها أفكار المذهب الأحيائي والإله والحيوان في مفهومٍ واحد، كموضوعٍ للنمذجة. وقد أخذ شعب «التشو» القديم في الصين مفهوم «الطائر ذو الرؤوس التسعة» كطوطم، والمثل الشعبي عن «الطيور ذات الرؤوس التسعة في السماء، وشعب هوبي على الأرض»، لا يزال متداولاً وسط الشعب. ويرتبط مفهوما «القطة تسحب قرداً» و«السنونو ذو رأس القرد» بأساطير «فويكسي» للتزاوج بين القبائل، حيث





الصورة 1-24 الكلاب الفخارية «سي بو سيانغ»، هوايبانغ، هينان (تصوير يو يهوي)

الكلاب الفخارية هي نوع من الألعاب الفخارية لثقافة «هوايبانغ» في هينان، وهي شكلٌ فريد من الفنون الشعبية التي نشأت في ظل ثقافة «الطوطم» البدائية، وكانت تُدعى «كلب النُّصُب» (لينغ) أو «الكلب الذكي» في الأزمان القديمة. الشكل والزخرفة عبارة عن رموز تكاثريّة مجرّدة. ويُعتبر «سي بو سيانغ» نوعاً من الكلاب الفخارية بجسدٍ ورأس حيوانيَين ولكن من دون سِماتٍ خاصة، إذ إنّ الرأس والوجه أشبه بحصان، والقرنَين كقرنَي غزال، والعنق كعنق جمل، والذيل كذيل قرد.

تُمثِّل «القطة» و«القرد» و«السنونو» قبائل مختلفة. فيما حسّن الزواج المختلط عدد السكّان في تلك الأزمان الغابرة، والنموذج المركّب لرأس القطة وذيل القرد، أو رأس القرد وجسد السنونو إنّما هو نتاج اندماج الطواطم بعد التزاوج بين القبائل. وقد صُنِعَت المشغولات الحِرَفيّة بأشكالٍ مثل السمكة والضفادع، ليس فقط لأنّ الأسماك والضفادع بحدّ ذاتها طواطم طبيعية وفيرة وعامرة، بل لأنّها مصنوعة من الصلصال، لذا تتلاقى مع ثقافة الخلق القديمة التي تفترض أنّ «نوا» خلق الكائنات البشرية من الطين، وبالتالي جعل الرجال والنساء يتزاوجون ويُنجبون الأطفال.

وفي مناطق الأقلّيات في الصين، لا تزال هناك بقايا لعبادة الطبيعة والمعتقدات الإثنية المحلية. فعلى سبيل المثال، لكلٍّ من أقلّيات «يي»، وجينغبو»، و«هاني»



الصورة 1-25 «كأس رِجل الطير»، مشغولات شعب «اليي»، سيتشانغ، سيشوان (تصوير تشينغ هويمين)

«كأس رِجل الطير» كأس خمر تقليدية من صنع شعب «اليي». وشكل الكأس شبه بيضاوي، مع استخدام قاعدة خشبية أو أخرى من جلد الثور، ومن ثمّ تُوضَع الألوان. قاعدة الكأس عبارة عن رِجل طير محنّطة ومَطلية، بما يحافظ على شكلها الأصلي. وفي الأزمان الغابرة، اعتبر شعب «اليي» كأس رِجل الطير رمزاً للتفوُّق في العشيرة، ووحدها الطبقة الحاكمة في شعب «اليي» كان يُسمَح لها باستخدامها.

أسطورة خلق وطوطم خاصان بها حول أصل الأجناس والتكاثر البشري. وخلال صنع الأدوات، إنّهم يميلون إلى إضافة زخارف تُمثِّل معتقد الثقافة، أو تضميناتٍ شديدة الرمزيّة. وشعب «اليي» الذي يعيش في المنطقة الجنوبية الغربية يصنع أدوات الطبخ بصورةٍ رئيسة من الخشب، كما يصنع أواني المشروبات باستخدام قصب «البامبو» والخشب اللذين يسهُل الحصول عليهما في الجبال والغابات. وعلى سبيل المثال، إنّ «كأس رِجل الطير» (الصورة 1-25) التي تُمثِّل توليفة فريدة تجمع بين التصميم الفنّي والشكل العضوي الطبيعي قد طُلِيَت بألوان الأحمر والأصفر والأسود التقليدية لشعب «اليي»، حيث يُمثِّل كلّ لون الشجاعة والشغف، والسعادة والتألُّق، والنُّبل والكرامة على التوالي. وقد ثُبِّتت كلّ رِجل محنّطة بالجزء الأسفل من الكأس؛ حيث إنّ النسر في ثقافة «يي» يُعتبر إله الطيور ذا القوة والحكمة، وهو رمز القوة والمكانة.

وفي البوذية التيبتية في الصين، كان لا يزال ثمة موروثٌ من الحِرَف الدينية المستخدمة حصرياً من قِبَل رهبان يُدعَون «ريغونغ تانغكا» (الصورة 1-26). وقبل



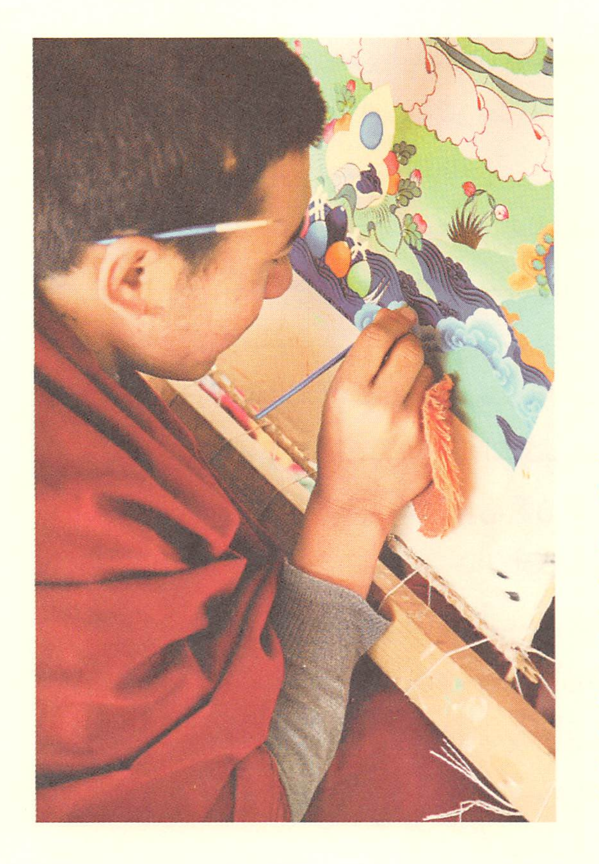
رسم «التانغكا»، كان ينبغي على الرهبان أن يستَحِمّوا، ويُنشِدوا ويُقدِّموا الأضاحي ويتقدّموا بالنُّذر. وخلال عملية الرسم، كان عليهم أن يتحلّوا بنُكران الذات، ويلتزموا تماماً بالمبادئ، ويمتثلوا للعقيدة القائلة إنّه «ينبغي على المرء ألّا ينغمس في الشرب المفرط، والكراهية، أو الطمع أو الانفعال. وأولئك الذين لا يحترمون الآخرين يتّسِمون بالجشع، ويسرقون أو ينتهكون أماني المتبرِّعين بهذا العمل، ومن المقدَّر لهم السقوط في ثلاثة مصائر شريرة»؛ وذلك من أجل الحفاظ على نقاء نفس الرسّام وقداسة الرسم. وفقط حينما لا ينتهك الراهب العقائد الدينية حينما يُنجِز «تانغكا» يمكن اعتبار أنّه قد استكمل فضيلة لا تُضاهى. وفيما كانت عدّة رسوم «تانغكا» تُنفَّذ لصالح المتبرِّعين، كان على الرهبان الفنّانين أن يُعبِّروا عن إخلاص أولئك المتبرِّعين لبوذا من خلال أفكارهم وتقنياتهم. والعقائد الدينية لا تُنظِّم الرهبان الفنّانين فحسب، بل تتطلّب من المتبرِّعين أيضاً: «إذا لم تكونوا تُحِبّون الفنّان، فإنّ تمثال بوذا الذي سيرسمه الفنّان سيكون بلا حكمة. لذا، عليكم أن تُحِبّوا الفنّان منذ أنّ تمّ تكريس تمثال بوذا. وأي ممارساتٍ مثل إجبار الفنّانين على الرسم، أو الشّح معهم، وعدم الوفاء بالوعود إنّما هي تدنيسٌ للآلهة». وفي العمل الحِرَفي الديني، إنّ العائق الأكثر أهمية أمام الراهب الفنّان والمتبرِّع هو الصفة الرّوحيّة الأسمى في «السوترا» و«الفينايا». وما إن تُنجَز رسمة «التانغكا»، حتى يكون الراهب والمتبرِّع على حدٍّ سواء قد بلغا كمال الإيمان بفضل قوة بعضهما بعضاً.

وقد أتمّت أجيالٌ من الحِرَفيين أعمالها في الأساس بما يتماثل مع أنماط

الصورة 1-26 صورة «أميتابها» من سُلالة تشينغ، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

يُمثِّل «الأميتابها» أولئك الذين امتلكوا الحياة الأبديّة والاستنارة، وأوتوا الحكمة وحقّقوا الكمال. وغالباً ما يُمثِّل ترداد كلمة «أميتابها» ممارسة دينية نبيلة ومباركة للذات وللآخرين. وفيما يقوم الرهبان الفنّانون برسم صورة «أميتابها»، فإنّ كلَّ نَفَسٍ وحركة يقظة لريشتهم كممارسة عبادة مكرّسة لبوذا.





الصورة 1-27 رهبان يرسمون «التانغكا»، دير لابرانغ في مقاطعة كزياهي، إقليم غانان التيبتي ذو الحُكم الذاتي، ولاية غانسو (تصوير شوميي)

تشير عبارة «تانغكا» التيبتية إلى لُفافة الرسوم الدينية المطعّمة بقماش «الساتان» الملوّن التي تُعلّق على الجدران للعبادة. إنّها عادةً تتّخذ من تاريخ التيبت وسياستها وثقافتها والحياة الاجتماعية فيها سياقاً لها، وتُجسّد إيمان الشعب التيبتي وحكمته، وتُعبّر عن العواطف الجيّاشة نحو بوذا، والمحبّة المتفانية للموطن الثلجي للشعب التيبتي. وحتى يومنا هذا، لا يزال في المناطق التيبتية العديد من الرهبان والحِرَفيين الذين يرسمون «التانغكا».

نظام معتقد خاص تناقل من جيل إلى آخر. وظاهرة أنّ الصور والأنماط في فترة محدّدة من الزمن تميل إلى التوافق والتماثل إنّما تدلُّ على أنّ السرّية والقدسيّة تتواصلان بنمطٍ مُحكَم وغير متغيِّر. فأشكال «الطوطم» المحدّدة، وزخارف الأقلّيات، والمجموعة المتنوّعة من الحِرَف المعقّدة في المجال الديني التي تُعبِّر عن الورع والإسهام إنّما فرضت جميعها قوة الإيمان الرّوحي، وتحقيق أهداف التنوير. (الصورة 1-27)

| الجمال الفنّي تُعبِّر عنه الفنون والحِرَف

إن الجمال الذي تُعبِّرُ عنه الفنون والحِرَف قادرٌ على شحن مشاعر الغبطة السيكولوجية والجسدية لدى الشعب. وسواء أكانت الأشكال والأنماط، أو القِوام والألوان فإنّها جميعاً يمكنها أن تسرّ الناس. فهي في البداية تظهر للأعين، ومن ثم تدخل القلوب لتمنح الناس المتعة (الصورة 1-28). وفي الواقع، إنّ الحِسّ بالجمال أو مثال الجمال يتباين بين الأفراد المختلفين، والمواد والحِرَف المختلفة، والحقب والأديان والثقافات المختلفة. وفي الغرب، ثمة مناصرة للفلسفة الجمالية الإنسانية القائلة إنّ «الجمال هو الحق» أو «الجمال هو العلم». وفي الصين، تسود الفلسفة الجمالية التي تحترم النزعة الطبيعية، وأعلى مستوى فيها هو الوحدة بين الفكر

الصورة 1-28 «كأس الحُجامَة» على شكل زهرة لوتس باهتة اللون من سُلالة «تشينغ»، «معرض البورسلين المواضيعي القديم»، متحف مقاطعة هوبيي (تصوير يانغ كزينغبين)

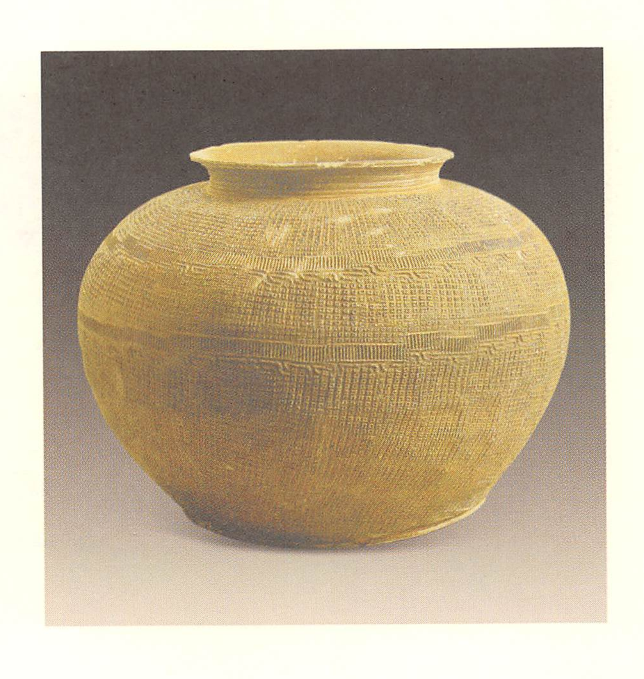
لا تتّخذ «كأس الحُجامَة» هذه شكل زهرة اللوتس وأوراقها فحسب من ناحية الألوان والأنماط التزيينية، بل إنها أيضاً ذات تصميم أمثل للوظائف العمليّة. فالثقب في أسفل الكأس لتسريب المياه، لإدخال المياه، ويمكن سحب المياه بسهولة عبر جذع اللوتس المجوّف.





والمادة. وفي المقابل، إنّ القِيَم الجمالية خلال تغيُّر السُلالات تعكس الفوارق؛ لأنّها متأثّرة بعمق بالقِيَم الاجتماعية السائدة في تلك الأزمان. ولذلك، إنّ البراءة والبساطة نوعٌ من الجمال، والفخامة والتألُّق نوعٌ من الجمال، والتواضع والشعبية نوعٌ من الجمال، والانتظام والأدب نوعٌ من الجمال، والأصالة والنضارة أيضاً نوعٌ من الجمال.

وجمالُ البساطة والبراءة نوعٌ من الجمال القريب من «الحقيقة». وصناعة الخزف بأنماطٍ هندسيّة في العصر النيوليثي إنّما تُمثِّل الزخارف ذات الأنماط ثلاثية الأبعاد المبكرة للحِرَف في تاريخ الصين. وفيما تترك الضفائر المعدنية طبعاتٍ على قواعد الخزف قبل أن تجفّ؛ مُستحدِثةً أنماطاً نسيجية، تمّ اعتماد هذا المبدأ تدريجياً وسادَ بين الشعب، وظهرت أنماط أختامٍ خاصة. وفيما تختلف زوايا الختم والنقش وأعماقه وقوته، تشكّلت أنماط هندسيّة مختلفة لتُثبت حِسّاً مختلفاً بالإيقاع والتناغم (الصورة 1-29). وفي الواقع، ظهر جمال البساطة والبراءة فقط بسبب قوة النزعة الطبيعية، فضلاً عن «الحقيقة» البدائية للكائنات البشرية



الصورة 1-29 وعاء خزفي صلب مزخرف بأنماط ختم الحقبة النيوليثية

هناك أنماط مُحَدّبة- ومُقَعّرة على الوعاء الفخّاري، وهي مرتّبة بشكلٍ مكثّف ومنتظم. وهناك شريطان عموديان بالترتيب ذاته يُقسّمان كتف الوعاء والجزء الأعلى من وسطه إلى ثلاثة أقسام. والأنماط المذكورة تتغاير في الحجم والكثافة عند الوسط العريض تماشياً مع شكل الوعاء. وعلى الرغم من أنّه ليست هناك زخرفة ملوّنة، فإنّ الأنماط الهندسية البارزة تُشكّل جمالاً فريداً من البساطة والبراءة.

في مسار بقائهم. ويعود تاريخ تشكيل ضفائر قصب «البامبو» الشهير إلى وقتٍ أبكر من حِرْفة شَي الفخّار، فيما يُثبِت تشكيل ضفائر قصب «البامبو» قدرة الحِرَف المبتكرة التي يملكها البشر. فعلى سبيل المثال، تنبثق الأدوات المصنوعة من بامبو «الداي» - على الرغم من أشكالها المتنوّعة- من احتياجات العيش لدى الأقلّيات، ومن ميل الشعب إلى حبك الحكمة والعاطفة في عملية تحضير هذه الاحتياجات الضرورية؛ باستخدامٍ حَذِقٍ للموارد المتوافرة في الطبيعة لحبك حياتهم وتاريخهم. وقصب «البامبو» قاسٍ وقوي، وهو في الأساس متجانسٌ مع الوعي والقدرة على البقاء لدى الأقلّيات. وإن الصناديق، والسِّلال، والأطباق، وأدوات الطبخ القريبة جداً من الحياة بالنسبة إلى شعب «الداي» مماثلة في أهميتها لأدوات النقل العام والمقدرة على ولوج الإنترنت بالنسبة إلى المواطنين المعاصرين. ولذلك، إنّ الأدوات المصنوعة من «بامبو» «الداي»- على عكس الأدوات الفاخرة والمعقّدة في البلاطات الملكية- بسيطة وعادية، وتملك حِسّاً ريفياً وجمالاً متأصِّلاً لحقيقة الحياة. (الصورة 1-30)



الصورة 1-30 «سلّة الخصر» لشعب «الداي» (تصوير فو غوانغ)

يعود تاريخ جَدْل أو حِياكة قصب «البامبو» وسط شعب «الداي» إلى زمن بعيد. فلا تتلاقى الأشكال مع احتياجات مجموعة من الوظائف العمليّة فحسب، بل إنّ أنماط الحياكة المنوّعة تُضفي أيضاً جمالاً بسيطاً على مشغولات حِياكة قصب «البامبو». والمشغولات الشائعة هي سِلال الخصر، وصناديق الغذاء، وصناديق ثمار نخيل القَوْقَل. أمّا سِلال الخصر المعروفة أيضاً بتسمية «سِلال الكَرْمة»- التي تشير إلى سِلال صغيرة محاكة من قصب «البامبو»- فهي متينة وملائمة جداً لحمل الخضار والفواكه والحبوب.



الصورة 1-31 خزانة مغلّفة ومطعّمة بخشب الصندل من سُلالة «تشينغ» الوسطى

مقارنةً بالأثاث المصنوع على نمط «مينغ»، إن الأثاث المصنوع بنمط «تشينغ» يولى فيه الاهتمام بالحفر المعقّد وشتّى حِرَف التزيين. ويمكن تلمُّس ذلك من المهارات المستخدمة في هذه الخزانة، بالإضافة إلى حِرْفة النقش والحفر، والجهد الكبير المبذول في التأثيرات الغنية للطلاء المُذَهّب والورنيش، والجبال الذهبية، والمياه، والزهور، والطيور في اللوح الخلفي، المفصّلة على نحو خاص ومعقّد.

وجمال النُّبل هو جمال الفخامة والقيمة. وفي الفترة المتوسطة والأخيرة من عهد سُلالة «تشينغ»، وفي تبادلاتٍ مع ثقافاتٍ أجنبية، بانت ظاهرة النقش المعقّد في حِرَف أساس القصر التي تُماثِل أسلوب «روكوكو» الفرنسي الذي ينشد الغرابة، والتكلُّف، والزخارف الفاخرة. والأثاث الذي كان يُستخدَم في الأساس لم يكن يُطلى فحسب، بل كان يُزيَّن بمهارات نقش وترصيع وتطعيم شاقة (الصورة 1-31). وقد أصبح الزخرف زائداً لدرجة أصبح معها حشواً وتكلُّفاً، فاختلف كلّياً عن الأسلوب البسيط والأنيق للأثاث في سُلالة «مينغ» (الصورة 1-32). رغم أنّ البعض يعتقد أنّ سبب هذا التباين بين أثاث سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ» يكمن في واقع أنّ سُلالة «مينغ» قد تأثّرت بعمق بالفكرة الكونفوشيوسية المُحدَثة والقائلة بوجوب «حفظ القانون السماوي والابتعاد عن الرغبة البشرية»، بالإضافة إلى عوامل مهيمنة مثل القِيَم العامة للمجتمع، وخيارات القيمة الفردية، والتغيُّرات ذات التوجُّه الجمالي بشكلٍ خاص في التبادل الثقافي، فضلاً عن الفوارق السيكولوجية الثقافية القومية التي تعتبر بمثابة حوافز. ويمكننا أن نأخذ بورسلين سُلالة «تشينغ» كمثالٍ؛ فهو على الرغم من ألوانه الغنية، ووسائل زخرفته المُرهِقَة قد ساهم بشكل كبير في تقنية البورسلين الصيني، وحتى في فن السيراميك في العالم. ولكن في النهاية أُثقِلَ كاهله بالسعي إلى التكلُّف والثراء والتفنُّن والتعقيد؛ وهي جميعها تُناقِض المقصد الأساسي بأن تكون الحِرَف ذات جمالٍ بحَقّ، وقد لاقت انتقاداً من قِبَل الأجيال اللاحقة.

وجمالُ المصنوعات الطينية يكمن في الذوق الجمالي الشعبي المعتمَد فيها- وأحياناً يخرج عن تقليد الكلاسيكيات الفاخرة للسُلالات القوية، ولكنّها أكثر حيوية ونضارة- على غرار المشغولات اليدوية من أواني البورسلين الخزفية الزاخرة باللونين الأزرق والأبيض؛ لكن إذا ازدادت هذه البساطة كثيراً فسيصبح العمل مبتذلاً، ومفتقداً للمهارة، وأشبه بالنسخ. وتنبع بعض الحِرَف الشعبية تلقائياً من الحياة العادية وابتكار الشعب، لتُمثِّل الجمال الحقيقي للتراث الشعبي؛ على غرار التطريز التقليدي، وصور «العام الجديد» المطبوعة باستعمال قوالب



الصورة 1-32 مقاعد بلا ظهر مستطيلة من خشب الورد تعود إلى سُلالة «مينغ»

يتّسِم الأثاث وفق نمط «مينغ» بإبراز قِوام الخشب ولونه وطلائه أيضاً. وما عدا الحفر، قلّما نجد زخرفة أو تزيين. هذان المقعدان المستطيلان من دون ظهر يتّسِمان بقوائم معقوفة إلى الداخل، ويتميّزان بالبساطة والفعالية، ولا تبدو عليهما الصلابة، في حين أنّ السطح الناعم يستحضر جمال المواد المستخدمة بحدّ ذاتها.

خشبية. ومعظم الألوان المستخدمة في صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية زاهية والأشكال واضحة ومفعمة بتباينٍ قوي: فصور «العام الجديد» لثقافة «جوسيانجن» في هينان ذاتُ ألوانٍ داكنة وزاهية، لكنّ هناك بعض التكلُّف في الجمع بين الألوان (الصورة 1-33). أما صور «العام الجديد» لثقافة «فينغسيانغ» في شانتسي فهي باللونين الأحمر والأخضر الزاهيَين، وتنبض حياةً وقوة (الصورة 1-34). في حين أن صور «العام الجديد» لثقافة «يانغليوتشينغ» في تياناجين تتّسِم بألوانٍ زاهية، ولكنّها أيضاً تفلح في استخدام اللون الأرجواني وألوان الباستيل الأخرى (الصورة 1-35). وعلى سبيل المقارنة، تبدو الألوان المستخدمة في صور «العام الجديد» لثقافة «تاوهواو» في سوجو باهتة وإنما أنيقة (الصورة 1-36). وبالطبع، إنّ الألوان المستخدمة في «صور العام الجديد» ينبغي أن تكون ملائمة للتعبير عن دلالات مثل الحظ الجيد، والزواج السعيد، والذرّية الصالحة، والثروة، والخير الوفير،

والسلامة في الحِلّ والترحال؛ ما يُجسِّد أماني الحياة بالنسبة إلى الناس العاديين.

أمّا جمال العقلانية فيُظهِر جمال الانتظام، والاستقرار، والتوقير، والفضيلة. ففي ثقافة «لي» (الطقوسية) الصينية القديمة، كانت التغيُّرات في «العدد» و«الشكل» تُستخدم عادةً للتمييز بين مختلف مستويات المنزلة وترميزها. وفي الأدب الطقوسي الصيني القديم، هناك سِجلّات حول استخدام بعض الصفات مثل الحجم والعدد ومدى تعقيد زخرفة «الأواني الطقوسية» للتعبير عن الفوارق في الطقوس. أمّا التعبير عن الاحترام الأسمى فلا يتطلّب بالضرورة أي زخرفة. وبعبارة أخرى، إن «الأواني الطقوسية من دون زخرفة ثمينة». كما أنّ الشرائط ذات الألوان المختلفة تُقرَن بإكسسواراتٍ من أنواع مختلفة من «الجاد» تُعبّر عن جمال الذوق



الصورة 1-33 صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية من ثقافة «جوسيانجن»، كايفينغ، هينان (تصوير وانغ زيروي)

تُوظِّف صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية من ثقافة «جوسيانجن» توليفة من القوالب الخشبية والقوالب المحفورة وحِرْفة الطِّبْع بالألوان المائية. والنماذج الجيدة بشكلٍ خاص مصنوعة من اللون الأحمر والأصفر والأزرق. ومن شأن الألوان الثقيلة، والرأس الكبير والجسد الصغير للأشخاص أن تجعل الصور بسيطة وغير متكلّفة.



الصورة 1-34 «جيا غوان جين جوي» (ترقية رسمية)، صورة «العام الجديد» من ثقافة «فينغسيانغ»، شانسي، الجلسة الثانية من «تجمُّع شباب العالم» من تنظيم «المنظَّمة الدولية للفن الشعبي» (تصوير ليو جيانهوا)

تستخدم صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية من ثقافة «فينغسيانغ» قوالب محفورة والوسيلة التقليدية للطبع، وقد يستخدم المحليون أيضاً الرسم اليدوي لوضع الصِباغ وملء الفراغات، وإضفاء اللونَين الذهبي والفضي لمضاعفة تباين الألوان. ومن بين المواضيع الشائعة الرسم على الباب، والرسم على الملابس، ورسم القصص الدراماتيكية. أشكالها ممتلئة وضخمة، وألوانها زاهية وغنية.

واللياقة الاجتماعية: ارتدى الأباطرة «الجاد» الأبيض مع مجموعة من الشرائط باللون الأسود الغامق، وارتدى أمراء «شانكسوان» «الجاد» مع مجموعة من الشرائط باللون الأحمر، فيما ارتدى المسؤولون الكبار الزبرجد مع مجموعة من الشرائط باللونين الأسود والأصفر، أمّا الورثة المَلَكِيّون فقد ارتدوا «جاد يو» مع مجموعة من الشرائط باللونين الأزرق والأسود، وارتدى الفرسان المبتدئون حجر «الروانون» مع مجموعة من الشرائط باللونين الأحمر والأصفر (كتاب الطقوس - حول الجاد). ولدى القدوم

الصورة 1-35 «فو شو سان ديو» (سعادة أكبر، وحياة أطول، وأولاد أكثر)، صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية من ثقافة «يانغليوتشينغ»، تيانجين، «معرض معبد هيشانغجيي» لمهرجان ربيع العام 2011 (تصوير يو يهوي)

أول ما ظهرت صور «العام الجديد» من ثقافة «يانغليوتشينغ» كان ذلك في فترة تشونغجين لسُلالة «مينغ»، وكانت مواضيعها على الأغلب سيّدات، وأولاد، وأساطير، وخرافات. وفي الصور التي كان موضوعها عن الأولاد، يبدو الأولاد ممتلئين وحيويين ومرحين، وغالباً ما يُمسكون زهرة لوتس في أيدهم أو يحتضنون ثماراً وفواكه. وموضوع «فو شو سان ديو» هو صورة نموذجية لمواضيع الأولاد، حيث يتم وضع أنواع ليمون البرغموت، والإجاص، والرّمان أمام طفل جميل، وهي تعني على التوالي سعادةً أكثر، وحياةً أطول، وأولاداً أكثر.




神與物遊

لرؤية الإمبراطور أو الاجتماع مع أمراء آخرين، كان النبلاء بدرجتَي الكونت والبارون يُمسكون قرص «باي» بقطر خمسة إنشات. لكنّ مَنْ كانوا برتبة الكونت كانوا يُمسكون بأقراص «غو باي» نُقِشت عليها أنماطٌ مُحَبحَبة **(الصورة 1-37)**، في حين أنّ مَنْ هم برتبة البارون يمسكون بقرص «بو باي» نُقِشَت عليه أنماطٌ من عشبة البِرك. **(الصورة 1-38)**

ويُشكِّل جمال البساطة والأناقة نوعاً من الجمال الطبيعي والصافي. وتنبع الأناقة الرزينة لبورسلين سُلالة «سونغ»





(إلى اليمين) الصورة 1-36 «الخالدون الثمانية لطول العمر»، صور «العام الجديد» المطبوعة بقوالب خشبية من ثقافة «تاوهواو»، سوجو، جيانغسو

تنبع صور «العام الجديد» لثقافة «تاوهواو» من حِرْفة الطبع بالقوالب الخشبية لدى سُلالة «سونغ»، وقد تطوّرت من الصور المطرّزة. ومن خلال سُلالة «مينغ»، تطوّرت كنوعٍ من الفن الشعبي، وانتقلت إلى اليابان والمملكة المتحدة وجمهورية ألمانيا الاتحادية، وأحدثت تأثيراً كبيراً في الثقافة اليابانية «يوكيو-إي» (-). وهي تُستخدَم في الأساس للتعبير عن محتوى جمالي شعبي تقليدي مثل المهرجانات البديعة، وحياة الشعب، والغنائيات والقصص، والطيور والزهور، والفواكه والخضار، فضلاً عن طرد الأرواح. وتستند فكرة «الخالدون الثمانية لطول العمر» تماماً على موضوع احتفال «الخالدين الثمانية» بأعياد الميلاد في الأساطير الشعبية الصينية.

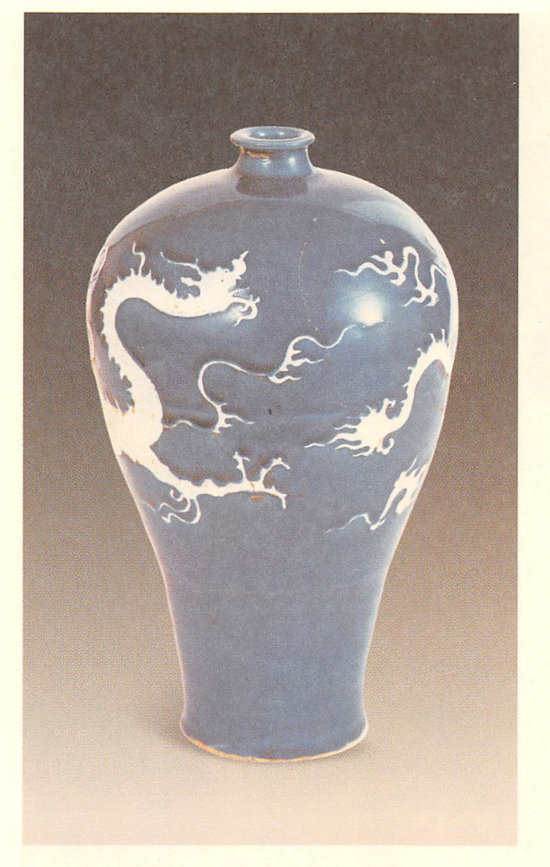
(في الأعلى) الصورة 1-37 قرص «التنين تشي باي» محفور بأنماط الحبّات من فترة «الأقاليم المتحاربة»، متحف القصر

حُفِرَت أنماط الحبّات على قرص «التنين تشي باي» عبر وسيلة تبسيطية. ويبدو شكل كلّ حبّة أشبه بحرف «»، أو مثل فراخ ضفدع ملتفة، وكلٌّ منها دقيقٌ وممتلئ، ومفعَمٌ بديناميات انسيابية.

(في الأسفل) الصورة 1-38 قرص «بان هوي باي» من الجاد الأخضر، حُفِرَت عليه أنماط من عشبة البِرك، «مركز معرض وينشوفانغ للجاد الصيني القديم»، تشينغدو، سيشوان (تصوير ليو كسياولين)

أنماط عشبة البِرك على قرص «بان هوي باي» منفصلة بشبكاتٍ ألماسية الشكل، وبارزة قليلاً، وأشبه بحبوب ذُرَة مستديرة. وتصطفّ أنماط عشبة البِرك بطريقةٍ منتظمة. والحافة الخارجية لقرص «باي» محاطة بدائرة من أنماط تنين «كوي» محفورة بعمقٍ ضئيل.


神與物遊



(إلى اليمين) الصورة 1-39 إناء الزهرة السوداء والطلاء الأبيض اللمّاع ذو أنماط الإوزّات السابحة من سُلالة «سونغ»، عُثِرَ عليه في مقاطعة ييانغ، هينان، «متحف ليويانغ»

شكلُ الإناء مشتقٌّ من سُلالة «سونغ». وتماماً كما أوضح سو جيهينغ من سُلالة «تشينغ» في كتابه «التحدُّث حول البورسلين في ينليوجاي»، سُمِّيَ هذا الإناء بإناء «فوهة الخوخ» لأنَّ «فوهته الصغيرة تبدو تماماً كغصنٍ رفيع لشجرة الخوخ»، وأيضاً لأنَّ الإناء يمكن استخدامه لكسر غصون الخوخ.

(إلى اليسار) الصورة 1-40 إناء «فوهة الخوخ» بنمط التنين الأبيض والطلاء الأزرق اللمّاع من أواني «جينغديجن» لسُلالة «يوان»، «متحف يانغجو»

لا يتميّز هذا الإناء بفوهة صغيرة وعنق ضيق فحسب، بل يتّسِم أيضاً بعنقٍ قصير وكتف انسيابية مائلة ودائرية، ووسط ممتلئ، في حين أنّ ما تحت الوسط ضامر إلى الداخل بشكلٍ واضح، فيما تبدو القاعدة كذيل سمكة منثنٍ قليلاً. والانكماش الشديد لجسم الإناء يمنح إحساساً بالقوة، وهو مع ذلك يتّسِم بالدقّة والرزانة. وإضافة إلى ذلك، هناك تنانين بلونٍ أبيض لمّاع ذات جسدٍ جميل مرسومة على الإناء. والتباين بين الشكل الممتلئ والآخر النحيل، وبين اللونين الأزرق والأبيض، والألوان القاتمة والزاهية يُضعِف كثيراً الإحساس بالرتابة التي تُسبِّبها المساحة الكبيرة من اللون الأزرق اللمّاع.

من سعيها وراء الجمال الأرقى والأنقى للطبيعة في بُنية آنية البورسلين وطبقتها اللمّاعة الخارجية. ويمكن وصف الشكل البديع لأواني «فوهة الخوخ» لبورسلين سُلالة «سونغ» بأنّه غير مسبوق، وليس ثمة ما يضاهيه لدى مَنْ زاولَ المهنة لاحقاً؛ حيث إنّ امتلاء بُنية الإناء وعلوه وعرضه قريبة من معدّل الأقسام الذهبي لعلم الجماليات (الصورة 1-39). وخلافاً لشكل الكتف الدائرية، والخصر الثخين، والذيل السَّمَكي، والقاعدة المنثنِية للأواني الخزفية أو الزَّهريات خلال الفترة بين سُلالتَي «وان» و«مينغ» (الصورة 1-40)، وشكل الكتف الواسعة، والخصر المنتفخ، والقاعدة المائلة للأواني الخزفية في سُلالة «تشينغ» (الصورة 1-41)، فإنّ أواني «فوهة الخوخ»


神與物遊

لسُلالة «سونغ» ذاتُ كتفٍ مُنزلقة، وخصرٍ ضيق، وقاعدة ضيقة، وانسيابية ومرنة، كما أنها ممتلئة ولكنها ليست ضخمة، ومتينة ولكنّها ليست قاسية. إنّ عقلانية بورسلين «سونغ» هي أيضاً نِتاج مناصرة الكونفوشيوسية المحدّثة في الوعي الثقافي لسُلالة «سونغ»، كما أن السِّمَة الجريئة والجامحة للشعوب البدوية تتبدّى بالأسلوب الفنّي لسُلالة «يوان». وعلى الرغم من أنّ الثقافة السياسية لسُلالة «مينغ» كانت تُناصر أيضاً مبدأ الكونفوشيوسية المحدّثة في ما يتعلق «بالمحافظة على القانون السماوي والتخلّي عن الرغبة البشرية» كشأن ذاك الخاص بسُلالة «سونغ»، فإنّ أسلوبها الفنّي، مقارنةً بأسلوب سُلالة «سونغ»، قد أضفى بعض الصدقية والأصالة على مكوِّن جمالها العقلاني.

إنّ المشغولات المصنوعة يدوياً في الحياة لا تكون بسيطة على الدوام؛ فثمة سِمات من مذاهب الزخرفة والتزيين والجماليات نراها في جميع الحِرَف الصينية التقليدية. فبدءاً من منتجات الزينة القديمة المصنوعة من العظم والقرون والأحجار، ووصولاً إلى التأثيث باستعمال الذهب والفضة و«الجاد» والسيراميك، ومن الألعاب والحِلي في الأزياء الشعبية إلى التشكيلات الثقافية لطبقة أهل الفكر، والكماليات الفاخرة للطبقة الأرستقراطية في البلاط، يُشكِّل التطوُّر التاريخي للحِرَف التقليدية المشهديّةَ الثقافيةَ والجماليةَ لمختلف الأزمان، وشتّى الأمكنة، والإثنيات كافة.

الصورة 1-41 إناء مزخرف بلونٍ أحمر قليل اللمعان مع أنماط لوتس مُتَداخِلة؛ من نسخة الإمبراطور تشيانلونغ من سُلالة «تشينغ»

إن فوهة هذا الإناء سميكةٌ قليلاً. وهو يتّصِفُ بعنقٍ قصير، وكتفٍ واسعة وممتلئة قليلاً، في حين أنّ وسطه يبدأ ممتلئاً ثمّ يصبح ضامراً تدريجياً عند الخصر؛ وبذلك يختلف كثيراً عن إناء سُلالة «سونغ» المتّسِم بكتفٍ مائلة وخصر صغير. وتمّت زخرفة الإناء بأنماط زهور حمراء قليلة اللمعان، في حين اعتُمِدَت أنماط بَتلات زهرة اللوتس وأوراق الموز كزخرفاتٍ عند الكتف وبالقرب من القاعدة على التوالي، كما رُسِمَت على وسط الإناء أنماط متداخلة من أزهار اللوتس والفاوانيا. والرسم باللون الأحمر قليل اللمعان دقيقٌ وسلس، ما يُخفِّض من الانطباع بضخامة الإناء.



الفنون والحِرَف الصينية التقليدية

الفصل الثاني

الحُكْم من خلال الأناقة والبساطة
يُحدِثُ تناغماً بين الإنسان والطبيعة

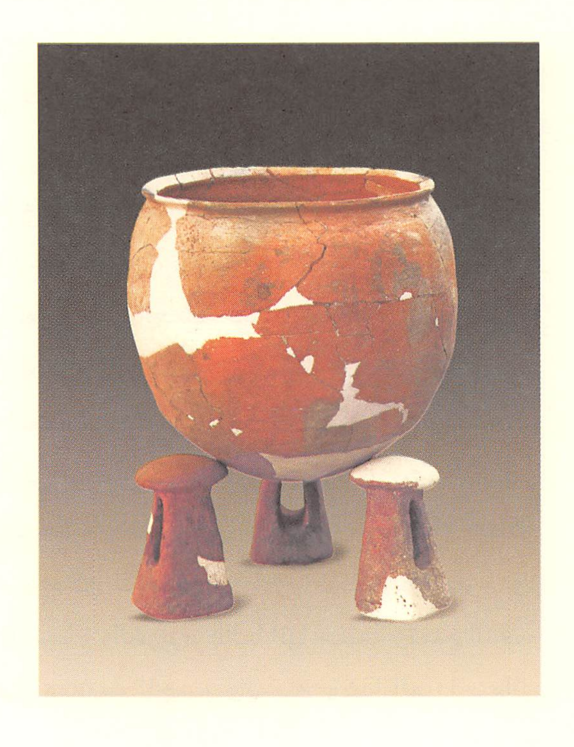
| الزخرفة المُتقَنة هي الوسيلة والاستخدام العمليّ هو الغاية

إن وجهة النظر التي تركز على «الغاية» و«الوسيلة»؛ وعلى الأخص فكرة «التأكيد على الغاية، مع الإضاءة على الوسيلة»، و«التأكيد على الزراعة والإضاءة على الصناعة والتجارة»، هي فنّ الحُكم الذي اعتمده أباطرة المجتمع الزراعي التقليدي في الصين. وهذه العلاقة التي شاهدت جدلاً لأكثر من ألفي عام من قِبَل الفلاسفة، والمُفكِّرين، والسياسيين قد نشأت في البداية امتداداً للمسألة الأكثر أهمية؛ وهي إذا كانت مهارة الزخرفة أو الوظيفة العمليّة الأكثر أهمية في حقل الحِرَف. ومنذ زمن مئة مدرسةٍ فكرية تُجادل في الفترة السابقة لعهد «تشين»، عبّرت مدارس تُمثِّل الكونفوشيوسية، و«الموهية»، و«القانونية» عن وجهة النظر القائلة إنّ الوظيفة العمليّة هي الغاية، والزخرفة الماهرة هي الوسيلة. فمبدأ «جيونغ» الكونفوشيوسي (إحراز الاستخدام العملي) يعني أن الكلّ يؤدّي وظيفته والغاية من استخدامه؛ أمّا «الموهية» و«القانونية» فتُؤكّدان أكثر على الوظائف. وحتى عصر سُلالة «هان» الشرقية، طرح وانغ فو بوضوح وجهة النظر القائلة إنّ «جيونغ هي الغاية، وتشايوتشي (الزخرفة المُتقَنة) هي الوسيلة».

الطبيعة العمليّة للحِرَف التي يُمثِّلها مبدأ «جيونغ» هي في الأساس قريبة من «البساطة»، في حين أنّ عدم المنفعة التي يُمثِّلها مبدأ «تشايوتشي» تُماثل «الأناقة». ومبدأ «جيونغ» هو هدف الإبداع، وعملية تطبيقه هي تماماً عملية تطبيق الحِرَف على المواد؛ كي تمزج هذه العملية فكرة «صنع الأشياء فقط عند الحاجة إليها» و«الاستفادة من الأشياء إلى أقصى حدّ» في التصميم والتصنيع، وخصوصاً في ما يتعلّق بالأشياء المتصلة باحتياجات العيش الأساسية لدى الشعب. والمُفكِّر الصيني القديم موزي يُولي أهمية كبيرة للحِرَف اليدوية، ويرى أنّ القصر لا حاجة إلى أن يكون «ذا حُجراتٍ عالية وذات نقوشٍ وزخارف»؛ طالما أنه «يمكن للجدران أن تُقاوِم الريح والبرد، ويمكن للسقف أن يُقاوِم الصقيع والمطر». ولا حاجة إلى أن تُصنَع الثياب من «الديباج والحرير» طالما أنها خفيفة وتمنح الدفء في الشتاء، ومُنعشة في الصيف، وملائمة للجسم والبشرة. وهذا المبدأ يتماثل

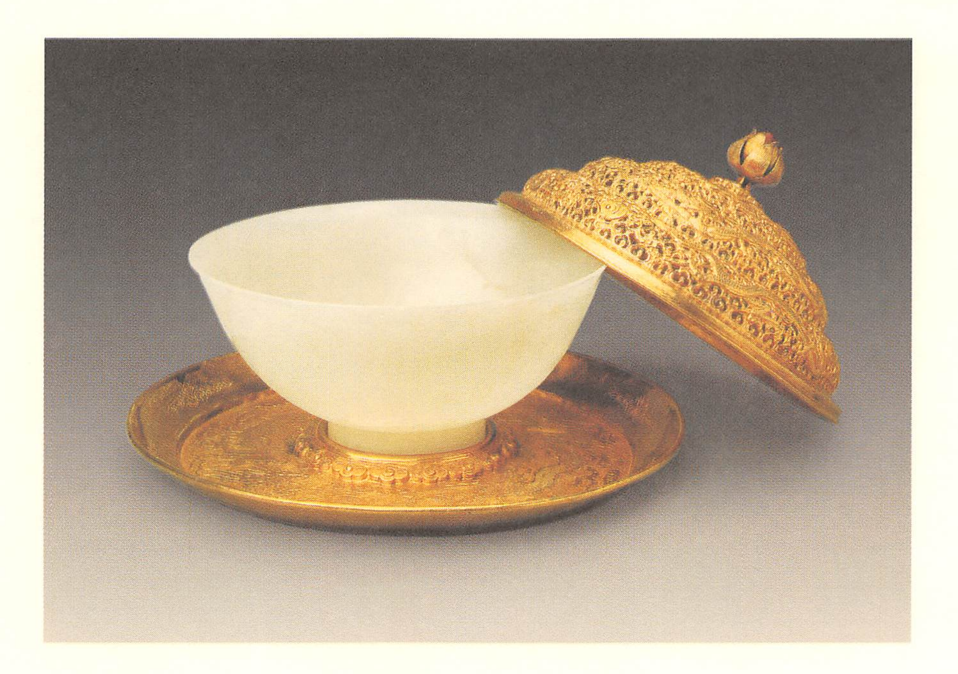


مع مبدأ «غوان جونغ». وهذان المبدآن فكريّان وعملانيان وعقلانيان ومتعلّقان بالحِرَف، ويؤكّدان على أنّ تلبية الاحتياجات المادية الأساسية للشعب كافية (الصورة 2-1)، ويقترحان إزالة التَّرف واعتماد الاقتصاد، وإزالة التعقيد واعتماد البساطة. وبعبارةٍ أخرى، في زمنٍ لم تُحَلّ به مشكلات الحياة العمليّة مثل عدم الحصول على طعامٍ كافٍ لتجنُّب الجوع، وعدم الحصول على ملابس كافية لمقاومة البرد، إنّ تشييد قصورٍ فاخرة، وصناعة ملابس فخمة أمران غير واقعيين، وفيهما هدر للمصادر (الصورة 2-2). وقد قارنَ هانفيزي يوماً بين إناء فخّاري رخيص من دون أي فتحات تؤدي إلى التسرُّب، وإناء من «الجاد» الثمين مثقوب القعر، وذلك ليُظهِر أنه لا قيمة لأيِّ إناء خمرٍ غير ذي فائدة، مهما كان جميلاً. ولإيضاح الفكرة أكثر، إنّ الحِرَف التي يمكنها أن تُعطي أدواتٍ من صنع البشر وظائفَ عمليّةً حِرَفٌ حقيقية



الصورة 2-1 قِدْر ذات قاعدة من الخزف الأحمر من الفترة النيوليثية، عُثِرَ عليها في منطقة فانغشان في بيجينج، «معهد الآثار الثقافية لبلدية بيجينغ»

قعر القِدْر الخزفية- بصفتها وعاءً للطهو- مقعّر ودائري، وهناك انحناء تدريجي إلى الداخل بين الكتف وحافة الفوهة؛ وهذا ما يضمن تسخيناً متساوياً، ويُخفّض سرعة توزُّع الحرارة، فيُحقّق الوظيفة العمليّة لهذا الوعاء.



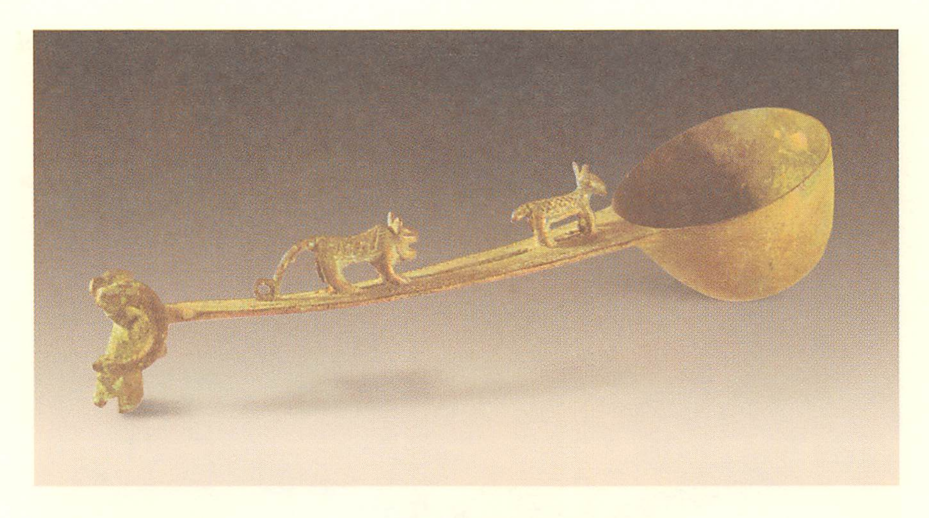
الصورة 2-2 زِبْديّة من «الجاد» الأبيض ذات غطاءٍ ذهبي وصحن ذهبي من فترة «وانلي» لسُلالة «مينغ»، عُثِرَ عليها في منطقة بيجينغ دينغلينغ، أضرحة «مينغ» الثلاثة عشر، متحف دينغلينغ

العلو الإجمالي لزِبْديّة «الجاد» الأبيض يقل عن 10 سم، مع قطر 15.2 سم، وكذلك قطر القعر 5.9 سم. إنّها مصنوعة من «الجاد» الأبيض النقي، مع أنماط أزهار كاملة محفورة على الصحن الذهبي والغطاء الذهبي. ومقارنةً بأواني الطعام الشعبية البسيطة وغير المكلفة، إنّ الأواني المَلَكِية صُنِعَت من مواد ثمينة مثل «الجاد» والذهب، وشُغِلَت بشكلٍ دقيق وحتى مُضنٍ، وهي رموز للسُّلطة الفائقة والثروة.

وفاضلة وصالحة. ولولا ذلك، لا تكون الحِرَف سوى بشعة، وغير عقلانية، وضد القوانين السماوية.

وهناك العديد من الأمثلة في أدوات الطعام المبكرة في الصين، حيث كانت الزخارف تخضع للوظائف العمليّة. أولاً، كان ينبغي على مواد هذه المشغولات أن تكون غير سامة، ومقاوِمة للتآكل، ومقاوِمة للسخونة والبرودة بعد معالجتها. كما يتعيّن أن يكون تصميمها ووزنها وحجمها ملائمة لسهولة الاستخدام. ففي إناء خمرٍ يعود إلى سُلالة «سونغ» الأخيرة وهو مِغْرَفة «دو» «نمرٌ يُطارِد حَمَلاً» (الصورة 2-3)، تُصوِّر قصة حزينة ومُرعبة لنمرٍ يتربَّص بحَمَلٍ، في حين تعجز النعجة عن حماية وليدها في المِغْرَفة الصغيرة التي يقل طولها عن 20 سم. وعلى الرغم من أنّ هناك



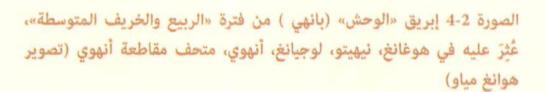


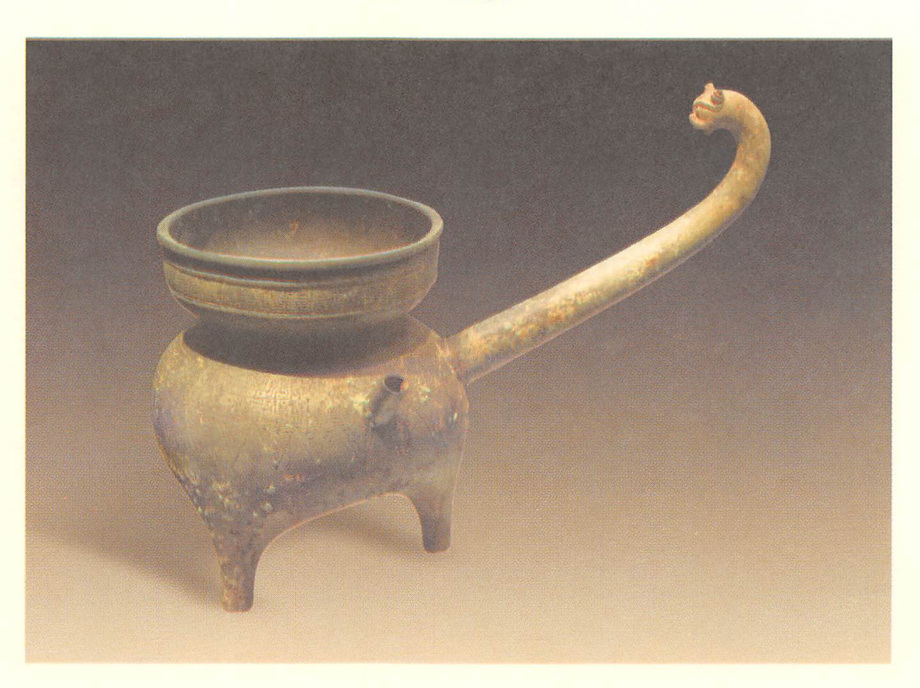
الصورة 2-3 مِغْرَفة «دو» «نمرٌ يُطارِد حَمَلاً»، إناء خمر، سُلالة «شانغ» الأخيرة، عُثِرَ عليها في تسيبجياغو، تشينغجيان، شانتسي في العام 1977، وهي موجودة حالياً في متحف مقاطعة سويدي

زخرفة على المِغْرَفة، إلا أن شكلها من حيث تصميمه استناداً إلى وظيفته قد حقَّق الغرض من ورائه بكونه منطقياً وقابلاً للتطبيق؛ حيث تغدو زخرفة هذه القصة كحِرْفة جمالٍ. رأسُ النعجة ذات الفم المفتوح الباكي، والقرنان المعقوفان، والعينان المُحدِّقتان تمّ وضعها عند طرف المِغْرَفة كنقطة ارتكازٍ. أمّا الحَمَل المُرتَعِب ذو الذيل المستقيم والقوائم المُنكَمِشة فقد تمّ وضعه عند مقدّمة المِغْرَفة، في حين أن النمر المفترس ذا فقَرات الظهر البارزة والذيل الملتف المُلامِس للأرض والفم المفتوح الذي يسيل منه اللُّعاب يقفُ بين النعجة ووليدها مستعدّاً للوثب. وهذه المِغْرَفة من دون الكثير من العناصر الزُّخرفية قد دمجت بحذاقة بين «شريعة الغاب» الطبيعية، وثقافة الطعام في ذلك الحين وحِرْفة هذه الصّنعة. وإبريق «الوحش» (بانهي) لفترة «الربيع والخريف المتوسطة» (الصورة 2-4) هو في الإجمال على شكل «غي». يمكن للعنق الضيق العلوي أن يمنع بَثّ الحرارة، أمّا جزؤه الأسفل فمقوَّس، وهذا يضمن تسخيناً سريعاً ومتساوياً. بدنُ الإبريق بسيطٌ من دون

أي أنماط زخرفية، والحيّز القصير عند بطن الإبريق يُسهّل تدفُّق الوقود من فوهته. وفي تباينٍ تام مع الجسم الثقيل للإبريق، تمتدّ الذراع ملتفة إلى الأعلى على نحو بديع، وتنتهي برأس وحشٍ ذي قرنَين معقوفَين بخطوطٍ بسيطة؛ وهو أعلى قليلاً من الفتحة الكبيرة «هِي» في أعلى الإبريق، ويبدو بوضعيةٍ كما لو أنّه ينظر بها إلى داخل فتحة «هِي»، وذلك بشكلٍ مُبدع ينبضُ بالحيوية. ولا تعني عبارة «الزخرفة المُتقَنة وسيلةٌ» أنّ الزخارف لا حاجة إليها؛ فكلّ عنصرٍ زُخرفي أداءٌ أمثل لتنسيقٍ حصيف بين البُنية والوظيفة: إن تصميم الذراع المُلتفَّة يُسهِّل الإمساك باليد، في حين أنّ رأس الوحش يُعطي مقاومةً لتجنُّب الانزلاق الذي تُحدِثه الجاذبية.

على خلاف الحِرَف الخاصة بحُجرات القصور والملابس وأدوات الطعام،


الصورة 2-4 إبريق «الوحش» (بانهي) من فترة «الربيع والخريف المتوسطة»، عُثِرَ عليه في هوغانغ، نيهيتو، لوجيانغ، أنهوي، متحف مقاطعة أنهوي (تصوير هوانغ مياو)



تسعى صناعة الحبر والفرشاة الصينيَين التقليديَين بأقصى حدٍّ إلى تعظيم الوظيفة المنفعيّة. وبالتالي، ليس في أشكالها سوى زخارف قليلة، أو لا زخارف البتّة. وفي العموم، تتّخذ صناعة الفراشي من الدقّة والتناسق والشكل الدائري والصلابة معايير لأفضل جودة (الصورة 2-5). ومنذ الصور السابقة للتاريخ المدوَّن، استخدم الأسلاف «الفرشاة» الأصلية في الرسم على الخزف. وعلى الرغم من عدم المقدرة على التثبُّت من مادة هذا النوع من الفراشي وبُنيته، يمكننا أن نعرف حِرْفة صناعة الفرشاة من شكلها الذي تطور مع مرور الوقت. فشعر الفرشاة- أو ريشة الكتابة- هو الجزء الرئيس لتنفيذ الكتابة، في حين أنّ مقبض الفرشاة أو الريشة شرطٌ مهم آخر للقيام بوظيفة الكتابة. ومن أجل صناعة فرشاة كتابة، ينبغي في البداية اختيار

الصورة 2-5 فرشاتا كتابة ذواتا أنبوبين عاجيين وشعر الماشية، من صنع غونغ ينغ من سُلالة «تشينغ»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين (تصوير كونغ لانبينغ)

تَستخدِم الفُرش الصينية مجموعة متنوّعة من شعر الحيوان كمواد خام. وبعد اختيارٍ دقيق، يُدخَل الشعر في مسكة الريشة لاستخدامه في الكتابة. أحد الأنبوبَين العاجيَين في الصورة ثخينٌ والآخر رفيع، وكِلاهما مصنوعان من العاج وقرن الثور وشعر الماشية. العاج أبيض وصقيل، وقرن الثور أسود ولامع، وشعر الماشية أبيض ولدن. تُمثِّل فُرش الكتابة هذه سُلالة «تشينغ» مع أسماء صانيعها.





الصورة 2-6 «ملك صانعي فُرش الكتابة» جيو فوشينغ يختار شعر الماشية (تصوير ما هونغجيي)

حِرْفة صناعة فُرش الكتابة معقّدة، وتتضمّن أكثر من 100 عملية، ومن بينها 5 خطوات أساسية «لاختيار المواد» و«تنضيد الشعر» و«تركيب المواد» و«ضم رأس شعر الريشة» و«تثبيت رأس شعر الريشة»، مع اختيار الشعر؛ وهو الخطوة الأكثر أهمية. وغالباً ما يتم اختيار وبر أو شعر الحيوانات في الشتاء لصنع الفُرش. وفي العموم، شعر الماشية المستخدم هو شعر الماعز، ويُفضّل ذلك الذي يتم إحضاره من منطقتي جيانغسو وجيجيانغ، حيث إنّ الماعز هناك تعيش في سهولٍ ذات مناخٍ معتدل، وبالتالي يكون شعرها دقيقاً وناعماً ولمّاعاً.

الشعر أو الوبر (الصورة 2-6)؛ «ففرشاة تشوان» في أنهوي، و«فرشاة هو» في هوجو، و«جياتسينغ»، و«جيجيانغ» فراشٍ شهيرة في التاريخ الصيني، والشعر المستخدم في هذه الفُرَش يتّسِم بميزةٍ خاصة. ففُرَشُ «تشوان» يُستخدم في صنعها «وبر الأرنب»، في حين أنّ فُرَش «هو» تستخدم في الأساس شعر الماشية ووبر حيوان ابن عرس. ومع ذلك، وما خلا الفارق في أنواع الشعر المستخدمة، لا زخارف مستخدمة في صنع الفُرش أو ستُستخدم. ويُصنَع مقبض فرشاة الكتابة من مواد مختلفة مثل قصب «البامبو» والعاج و«الجاد» والبورسلين. وبالتالي، تصبح تدريجياً مجالاً يمكن للحِرَفيين أن يُحدِثوا فيه بعض الفوارق. وعلى الرغم من ظهور بعض الزخارف مثل الحَفر، ورسم المشاهد والتطعيم فإنّ الوظيفة الرئيسة للفرشاة أي سهولة التحكُّم والسلاسة في الكتابة، لم تُفسح في المجال قط أمام الزخرفات الشاقة.

وعلى نحو مماثل، توجد أيضاً في صناعة الحبر متطلّبات من ناحية الجودة والطبيعة (الصورة 2-7). والفوارق في الحبر المستخدم في الكتابة اليومية، والرسم والخط لدى الطبقة المثقّفة أو لدى البلاط المَلَكِي تكمن في الجودة، والمستوى، وزخرفة قوالب الحبر والمحابر. والطريقة التقليدية في صناعة الحبر إنما هي عبر استخدام سُخام المصابيح أو هباب الصنوبر، وقد تمّ تسجيلها في كتاب «تيانغونغ



الصورة 2-7 فنانٌ مخضرم من ورشة أُسَريّة يستخدم حِرْفة تقليدية لإنتاج حبر أنهوي، تونتسي، مدينة هوانغشان، أنهوي (تصوير هوانغ تشايونغ)

يُنتَج حبر «هويمو» (حبر أنهوي) الشهير عالمياً في جيتسي، وتونتسي، وشيتسيان، مقاطعة أنهوي. وشمل «حبر أنهوي» الحبر القرمزي، وحبر الشاي، والحبر الأزرق، والحبر ذا الألوان الخمسة، والحبر الملتف، إلخ... وهي كلها مصنوعة بطريقةٍ دقيقة عبر تخفيف المواد ومزجها وضغطها وشحذها، وتجفيفها، وصقل الحافة، والزخرفة، والتعليب، وعمليات رئيسة أخرى. وهذا النوع من الحبر ذو لونٍ أسود ولمّاع، ومتين وزاهٍ، ولا ينتشر عند وضعه على الورق، ولا يلتصق بلزوجة عند ملامسته للورق، ولا يبهت لونه مع مرور الوقت. وهو ذو رائحةٍ عطرة وزكية، ومقاوِمٌ للحشرات والعِثّ.

ياوشو» (اغتنام أعمال الطبيعة) - و«الرسم وتشيمن ياوشو - طريقة صنع الحبر»، وطريقة «الأنماط المتعدّدة، السبيكة الواحدة»، أو «نمطٌ واحد، سبيكة واحدة» استُخدِمَت لصبّ الحبر. ففي العصور القديمة، وحده الحبر المصبوب أو المقولب كان سهل الاستخدام (الصورة 2-8). ولذلك، من أجل صنع قوالب حبر عمليّة، فإنّ الخطوة الأكثر أهمية لهذه العمليّة هي نحت قوالب الحبر. بعض القوالب الخشبية تكون بسيطة من دون زخارف، في حين أنّ البعض الآخر يُنحَت أو تُرسَم عليه مشاهد. ومهما يكن الأمر، إنّ الحبر الممتاز يرتبط عن كثب بجودة الطبيعة الداخلية. فلون الحبر ينبغي أن يكون أسود وناعماً ولا يبهت مع الوقت، في حين



الصورة 2-8 صُنِعَت أقراص أو قوالب الحبر «جانغ تسويشينغ لونغمن تيانغاو» في العام الأول من فترة «تيانتشي» من سُلالة «مينغ»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

قرص الحبر هذا ذو شكلٍ بيضاوي متطاول، يبلغ طوله 11.6 سم وعرضه 4 سم، وتتساوى سماكته حتى الطرفين. وقد حُفِرَ تنينٌ ذو أربعة مخالب على قرص الحبر بحِرْفة النقش البارز قليلاً.

أنّ قِوام الحبر يتعيّن أن يكون دهنياً ولمّاعاً كالطلاء، أمّا جودة الحبر فوجبَ أن تكون غير لزجة عند ملامسته للورق، كما لا يجب أن يترك بقعاً عند الكتابة به فوق الورق (الصورة 2-9)، ويتحتَّم أن تكون رائحة الحبر عطرة بشكلٍ دائم. ومقياس جودة الحبر يكمن في ما إذا كان يؤدي وظيفته العمليّة.



الصورة 2-9 مروحة «عُشبة السحلبيّة وقصب البامبو» «جينغ بانشياو»، «قاعة الرسوم التاريخية في متحف الأودية الثلاثة في الصين»، تشونغتشينغ (تصوير يانغ تسينغبين)

في الرسم الصيني التقليدي، على الرغم من استخدام الحبر فحسب، يمكن أن يكون التلوين على 5 أنواع. استُخدِمَ الماء لتعديل ألوان الحبر، وبعد وضع الحبر على الورق، يبدو في 5 تأثيرات: داكن، وباهت، وجاف، ورطب، وفحمي غامق. ويعتمد الفارق بين الجاف والرطب على كمية الماء، ويعتمد الفارق بين الداكن والباهت على كثافة اللون، أمّا الفحمي الغامق فهو أكثر كثافة من الداكن. وتعكس صورة «عشبة السحلبية وقصب البامبو» بشكلٍ حيوي الأقسام الخمسة لألوان الحبر في الرسوم الصينية.

أمّا الفكرة القائلة إنّ «الزخرفة المتقنة وسيلة، والاستخدام العملي هو الغاية»، في حال اعتُمِدَت ببساطة، فهي خيارٌ قيِّم ينبغي اتّخاذه من قِبَل الحِرَفيين بغية حل مسائل البقاء الأساسية. وللمزيدِ من الإيضاح، يُمثِّل ذلك توصيفاً عميقاً للسعي نحو الخُلُق، والسِّمة المُحَبَّبة للمواد والأشياء، حيث تكون هذه الحِرْفة مُقتَصِدَة وغير مُسرِفة من أجل تحقيق التناغم بين السماء والأرض والبشر.

البساطة والأناقة في تناغم

إذا أمكننا القول إنّ الأفكار الحِرَفيّة للمدرستَين «القانونية» و«الموهية» قريبتان من «الوظائفية»، فإنّ مبادئ الكونفوشيوسية تعكس درجة عالية من الوحدة بين الوظيفة العمليّة والجماليات، وما بين المضمون والشكل في مجال الحِرَف. ويتمحور النقاش حول الأناقة والبساطة في الأدب الصيني القديم تقريباً حول العلاقات الثلاث، وهي: «الأناقة تفوق البساطة»، و«البساطة تفوق الأناقة»، و«البساطة والأناقة في تناغم». وتُمثِّل الأناقة الشكل والزخرفة، فيما تُمثِّل البساطة المضمون والطبيعة، وقد أصبحتا معاً زوجاً من المقولات في الفلسفة الصينية بعد جدالٍ بين مدارس الفكر المختلفة حول أيٍّ منهما أكثر أهمية في الفترات التاريخية المختلفة.



الصورة 2-10 الكرسي الشعبي الدافئ، «جينغديجين»، جيانغتسي (التقطها جو يفانغ)

الكرسي الشعبي الدافئ في جنوب الصين. هناك شقوقٌ على سطح المقعد، وفي الشتاء يتم وضع أوعية جمر نحاسية تحت سطح المقعد للتدفئة. وعلى الرغم من أنّ هناك تباينات في شكل الظهر وقعر المقعد، إلا أن العمل الحِرَفي لا يزال بسيطاً وغير أنيق.



الصورة 2-11 كرسي ذو ذراعَين محفورة عليه أشكال سُحُبٍ وتنين، ومَطلِي ومغطّى بالذهب من سُلالة «تشينغ»، «متحف القصر»، بيجينغ، الصين

طُلِيَ ظهر الكرسي الدائري الخشبي ذو شكل الموشور الخُماسي بطلاءٍ أحمر، لينضم إلى رأسَين دائريَين على شكل حيوان «التشي» عند مسندَي الذراع، بما يرسم شكلاً ملتوياً. وثُبِّتَ سطح المقعد بأسلاكٍ، فيما زُيِّن الظهر بأنماط سُحُبٍ جارية، وتمَت تغطيته بطلاءٍ ذهبي. وقد طغت الزخارف المعقّدة على وظيفة الكرسي ذي الذراعَين كأداةٍ للجلوس.

وقد يصبح العمل الحِرَفي جامداً في حالة «البساطة تفوق الأناقة» (الصورة 2-10)، فيما يصبح هذا العمل مُبهرَجاً في حالة «الأناقة تفوق البساطة» (الصورة 2-11). وبالتالي، ينبغي ألّا نُشدِّد على البساطة فيما نغفل عن الأناقة، أو نُشدِّد على الأناقة فيما نغفل عن البساطة؛ بل يجب «على العمل الحِرَفيّ أن يكون «أنيقاً ومع ذلك بسيطاً»، و«بسيطاً فيما هو أنيقٌ»، و«أن يحفظ توازناً بين الأناقة والبساطة»، و«أن

يكون بسيطاً أولاً ومن ثمّ أنيقاً». وبعبارةٍ أخرى، يجب أن تُلحَق الزخارف الحِرَفية بالمضمون، في حين ينبغي أن يُعبَّر عن المضمون من خلال الأشكال. فأي شكلٍ أو زخرفة ينبغي أن تتّخذ من «الطبيعة» أساساً جوهرياً لها، وأن تُحقِّق الاعتماد المتبادل والتكامل بين الأناقة والبساطة؛ وإلّا فإنّ الزخارف من دون مضامين تكون فارغةً كجلد حيوانٍ من دون بُنية متضمِّنة. وقد تفقد قيمتها الجمالية ومغزى وجودها. ويُناصر كونفوشيوس الإنصاف و«التناغم بين الأناقة والبساطة» اللذين يُقارنان شكل الحِرَف ومضمونها مع نُبل رجلٍ ما، ويُجسّدان فلسفته حول الوسيلة. إنّه مقياسٌ عادل وملائم، وهو أيضاً أفضل مقياس فيزيولوجي وسيكولوجي للتعايش المتناغم بين الكائنات البشرية والمادة والطبيعة.

ويحترم الأثاث على نمط «مينغ» خصائص المواد، ونمذجته بسيطة وسلسة، وأنماطه نضرة وأنيقة، وتقنية رسومه دقيقة ومعقّدة، في حين أنّ النَّقش والزخارف معتدلة. وما يُشكِّل أهمية هو أنّ اختيار المواد، والتقنيات، والوظائف الفعليّة تتماشى تماماً مع هذا المعيار، وبالتالي تصبح كلاسيكيات لتقتدي بها الأجيال اللاحقة وتُخضعِها للدرس.

وثمة ممثّل فريد لهذا النمط هو الكرسي ذو الذراعَين دائري الظهر (الصورة 2-12): المواد المستخدمة تمّ اختيارها بعناية، والقِوام والألوان الطبيعية لمجموعة متنوّعة من الأخشاب الثمينة والنادرة والأشكال السلسة والناعمة لهذا الكرسي تتكامل تماماً في ما بينها؛ فأخشاب «البانغا بانغا» و«البادوك» بلون الحديد، وهي مُهيبة وراقية. وخشب الورد لونه مماثل للون «البامبو»، وهو نضرٌ وبسيط. أمّا رائحة الخشب ذي العَبَق الفائح فهو منعشٌ وذكي. والكراسي ذات الأذرع كأدواتٍ منزلية متأثِّرةٌ أيضاً بالثقافة الهندسية الصينية، وخصوصاً في تنظيم تصميمها من خلال المفهوم التقليدي للكون «سماءٌ دائرية وأرضٌ مربّعة». ففي الأبعاد الثلاثة للفضاء، حينما يُنظَر إلى الكرسي من فوق، يبدو إطار الظهر دائرياً وسطح المقعد مربّعاً؛ لذا يتشكّل تأثيرٌ مرئي لشكل خارجي دائري وداخلي مربّع. وحينما يُنظَر إليه من الأمام، تبدو كتف الظهر دائرية والخلفية مربّعة. أما عندما يُنظَر إليه من

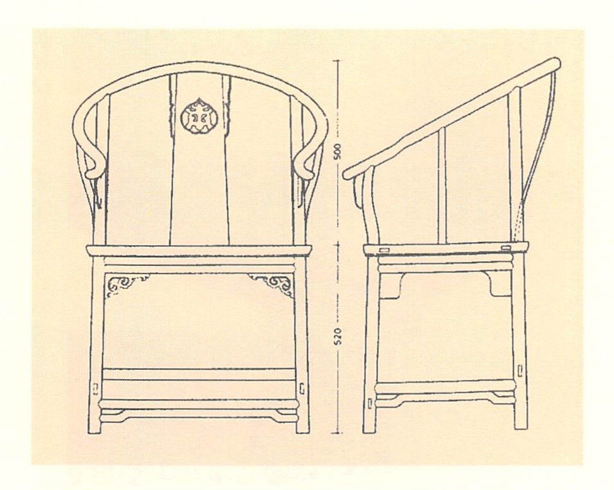


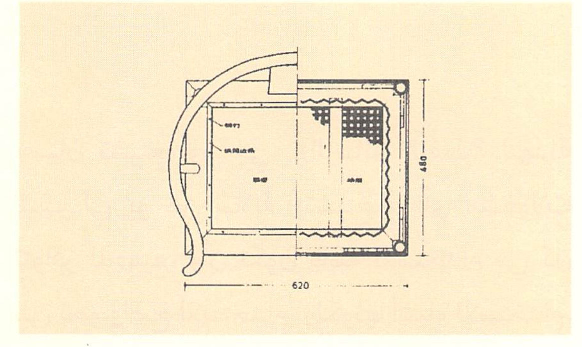
الصورة 2-12 الكرسي ذو الذراعَين دائري الظهر المصنوع من خشب الورد من سُلالة «مينغ»

الكرسي ذو الذراعَين دائري الظهر نوعٌ من الأثاث النموذجي على نمط «مينغ»، ويتبنَى حِرْفة الطلاء الأنيق التي تُولي اهتماماً كبيراً لدرجة اللون، وتُسلِّط الضوء على القِوام الطبيعي واللون البديع لخشب الورد.

الجانب، فإنّ الجزء فوق سطح المقعد يبدو دائرياً، والجزء الذي يقع تحت سطح المقعد يبدو مربّعاً. وبالطبع، إنّ مثل هذه العلاقة بين الدائري والمربّع نجدها متّحدة ومندمجة، وليست منفصلة بالشكل أو الوظيفة (الصورة 2-13). ومَسْنَد الذراع للكراسي ذات الظهر الدائري تبدو كقوسٍ ملتوية، وفي حال عدم الجلوس عليها تبدو الكرسي وكأنّها تحتضن الجالس عليها، في حين أنّ شكل الزهرة عند نهاية متكأ الذراع تمنح حِسّاً بالتماسك، ما يمنح الكرسي حِسّاً بالامتداد والانفتاح.

والعمل الحِرَفي للكراسي ذات الأذرع والظهر الدائري رائعٌ ومعقّد، فالنقرات والألسنة ليست مُحْكَمَة وآمنة فحسب، بل إنّ تلوين الخشب قد خضعَ لسلسلةٍ من عمليات طلاء النِّجارة البديعة مثل خدش السطح، وتخميد اللمعة، وطلاء الصمغ،





الصورة 2-13 الكرسي ذو الذراعَين كما يبدو من الأمام والجانب ومن فوق، وعلاقة الشكل المربّع والدائري في ما يُسمّى «السماء الدائرية والأرض المربّعة» واضحةٌ تماماً

والتسليك والحَفّ. وقلّما تستخدم الكراسي ذات الأذرع على نمط «مينغ» حِرْفة النقش؛ ولو أنّ هناك نقشاً بارزاً على خلفية المقعد، وأنماطَ حفرٍ سطحية على سطح المقعد، ونقوشاً دائرية، وثقوباً منحوتة عند نهاية المتكأ (الصورة 2-14)، كما أنّ التصميم معتدلٌ ومنقّح. ومن شأن الظّهر الدائري المتصل، ومسنَدَي الذراع المنحنيين بشكل طبيعي تماماً كذراع الإنسان، بالإضافة إلى الخلفية على شكل الحرف «أس» المُنسَجِمَة مع المقياس الفيزيولوجي للإنسان أن تجعل الجلوس على هذا المقعد مُريحاً من دون فقدانه الأناقة. كما يمكن القول إنّ هذا الشكل الجميل للكرسي دائري الظهر نتاج مواد وتقنية وبُنية ووظائفية، ويُمثِّل وحدةً بين الأناقة والبساطة، فضلاً عن كونه نموذجاً للتكامل والتنسيق بين الأناقة والبساطة.





الصورة 2-14 نقشٌ على شكل سحابة على طرف مسند الذراع لكرسي دائري الظهر (تصوير جو يفانغ)

ظهر أسلوب النقش الرأسي على شكل سحابة عند طرف مسند الذراع لكرسي دائري الظهر فقط في الفترة المتوسطة-الأخيرة لسُلالة «مينغ»، ويتّصل الجزء السفلي لنقش رأس السحابة في الذراعَين بجانبَي سطح الكرسي، ليلعبا أيضاً دوراً تجميلياً وتدعيمياً.

هناك قولٌ في كتاب «سيان تشينغ أوو جي» (الرسائل اللفظية لتهدئة مشاعري المضطربة) من تأليف لي يو من سُلالة «تشينغ»: «أي مشغولاتٍ من صنع الإنسان يجب أن تتوافر للجميع، وأن تكون قابلة للاستخدام في كلّ منزلٍ». وصناعة الأشياء هي على نحو واضح للاستخدام. ولكونها أشياء للاستخدام، ينبغي أن تكون ملائمة. وإذا كانت كذلك، فستكون مصدرَ سرورٍ للبشر، وبالتالي ستكون في تناغمٍ مع السماء والأرض. ومع ذلك، إنّ للملاءمة في مجتمع الطقوس التقليدي مدلولاتٍ ذات وجهَين؛ تماماً كالملابس الصينية التقليدية: فبعضها عفوي ومتحرِّر، في حين أنّ البعض الآخر رزينٌ ومفرط في الدقّة. وهكذا، إن الأهمية الاجتماعية للأزياء، والهدف الأساسي من المشغولات التي يصنعها الإنسان إنما هما لأغراضٍ مختلفة. فمن جهةٍ، أي شخصٍ يغفل عن الملابس والأحذية التي يرتديها فهذا يعني أنّها ملائمة حقّاً. ومن جهة ثانية، ينبغي على المرء أن يُعير اهتمامه دائماً لمسألة التأكد مما إذا كانت ملابسه متماثلة مع منزلته، وما إذا كانت ملائمة لاحتياجات اللياقات الاجتماعية المختلفة. كما ينبغي أن يُظِهر كلّ فعلٍ يقوم به وكلّ حركة لطفاً وتهذيباً. و«الملاءمة» الأولى هي الراحة؛ بدون حافزٍ مادي، وهي تعود إلى الذات. أمّا «الملاءمة» الثانية فهي التكيُّف، وحافزه



الصورة 2-15 حذاء «القدم اللوتسية قياس ثلاثة إنشات» (-)، البلدة القديمة في تونغلي، سوجو، «متحف الثقافة الجنسية الصين» (تصوير)

على الرغم من أنّ الجزء الأعلى ورأس ما يُسمّى بحذاء «القدم اللوتسية قياس ثلاثة إنشات» مطرّزٌ بدقّة، لكنّ انتعال هذا الحذاء ليس مُريحاً. وهذا الحذاء المطرّز يعكس واقع أنّ النسوة في ظل النظام الإقطاعي في المجتمع الصيني التقليدي كُنَّ مقيّدات ومُجهَدات بمحدودية المواد.

هو المادة، وهي تعود إلى المجتمع. (الصورة 2-15)

والحياة الشاعرية تُحدِثُ رابطاً عقلانياً وعاطفياً في آنٍ واحد بين حِرَف الإبداع والطبقة المُثقَّفة الصينية. فالطبقة المُثقَّفة الصينية التقليدية لا تسعى من ناحية الحِرَف إلى التَّرف أو الطقوس المُمِلّة، بل تتّخِذ من التكامل والتنسيق معيارين وهدفين لها؛ سعياً منها إلى السِّمة المتميّزة والمنحى الفنّي. ويطغى هذا المنحى بعمق على ثقافة الشاي الصينية. ومع تطوُّر وسيلة تحضير الشاي من الغلي إلى التخمير، تغيّرت وظائف أباريق الشاي وأشكالها وفقاً لذلك، وغدَت أواني تحضير الشاي من الخزف الأُرجواني «زيشا» أعمالاً مذهلة في ثقافة الشاي الصينية. وهذه الأواني التي كانت مُفَضَّلة لدى المثقّفين، تُظهِر وظيفتها المنفعيّة، وحِرفتها التصنيعية، ومهاراتها الزّخرفيّة تماماً سِمة التناغم فيها بين الأناقة والبساطة (الصورة



الصورة 2-16 «إبريق الشاي من الخزف الأرجواني»، صنعَه حِرَفيون معاصرون من فوجيان (تصوير وانغ شانغلين)

ظهرت أباريق الشاي من الخزف الأرجواني خلال سُلالة «سونغ»؛ عندما ابتُكِرَ الخزف الأرجواني وتطور حتى أواخر سُلالة «مينغ». وإنتاج أباريق الشاي من الخزف الأرجواني المعاصر يتضمّن حِرْفة القولبة بطَرْق قطع الخزف من أجل دمجها معاً، في حين أنّ سماكة قواعد أباريق الشاي أكثر تناسقاً وذات قِوامٍ أكثر دقّة، وأشكال مصغّرة.

2-16). والبيئة الحيادية لأباريق الشاي المصنوعة من الخزف الأُرجواني، والمختلفة عن البيئة الحمضيّة لأواني البورسلين والبيئة القلوية للأواني الزجاجية تنبع من طبيعتها الطينية الطبيعية. وبالتالي، إنّ الشاي المُعَدّ فيها لا يصبح طعمه فاسداً بسبب النحاس والقصدير، ولا الذهب والفضة، في حين أنّ ضَوْع الشاي يبقى محفوظاً في بيئة حياديّة. فرائحة الشاي المخمّر في هذه الأباريق لا يتلاشى، ولا تتراجع جودة الشاي حتى لو بقِيَ إلى الصباح. وبالتالي، بات سبب تفضيل عشّاق الشاي أباريق الشاي المصنوعة من الخزف الأُرجواني مفهوماً.

من الأباريق الكبيرة في بداية هذه الصنّعة، ووصولاً إلى الطريقة المتدرِّجة للطبقة المثقَّفة في تقدير الشاي، أصبحت أباريق الشاي «زيشا» أصغر حجماً من ناحية الشكل، وتنشد الطبيعة والأناقة في تصميمها. إن مثل هذه الأباريق فحسب التي يُفتَخر بها على المائدة كتنميقاتٍ هي التي تتماشى مع سحر مذاق الشاي. فالغطاء والفوهة وانسياب الشكل والمسكة أو ما يُدعى «تيليانغ» جميعها تتّسِم بخطوط وبُنية متناغمة ضمن مبدأ «ين» و«يانغ» والخلط بين الافتراضي والواقعي. وإذا تكاملت الانحناءات والخطوط المستقيمة يتوارى الشكل الدائري في مربّعات، وتتوارى المربّعات في شكلٍ دائري، والتناسُب البُنيوي بين النقاط

والخطوط والأسطح والتصاميم يكون متناسقاً ومعتدلاً، والأباريق تكون جميلة ونضرة وجليّة. أي على سبيل المثال، يكون الغطاء والفوهة متناسبَين تماماً، ويكون المقبض والمسكة في خط واحد، وثمة اتصالٌ بين الأجزاء العلويّة والسُّفليّة- أي قعر الإبريق ورأسه- بشكلٍ جميل، كما يكون التصميم والحَفْر متناسبَين وأنيقَين وبسيطَين على نحو ملائم، ويكون الإبريق تصويراً لمبدأ «تشي» الدقيق، ومتّسِماً بالتألّق والحيوية والمرونة في توليفةٍ رائعة. وبالتالي، تتحقّق «ملاءمة الترتيب». (الصورة 2-17)

وينقش المثقّفون على أباريق الشاي المصنوعة من الخزف الأُرجواني قصائد حول الشاي وصناعته وإبريقه، بل يكتبون عليها أيضاً، ويرسمون عليها بالفُرش أو يحفرون بالسكاكين لحفظ السِّجلّات، أو التحدُّث عن طموحاتهم، أو التعبير عن عواطفهم. وهذه التوليفة من الأدب والفن- مثل الشِّعْر، والخط، والرسم، والخَتْم- قد حسَّنت إلى حدٍّ كبير من الذوق الثقافي في ما يتعلق بأباريق الشاي. وعبر التاريخ، شارك العديد من الباحثين والمشاهير، مثل دونغ تشيتشانغ من سُلالة «مينغ»، وجينغ بانتشياو وتشين مانشينغ من سُلالة «تشينغ» (الصورة 2-18) في «إبداع» أباريق الشاي من الخزف الأُرجواني بدرجاتٍ مختلفة، وهذا يمكن وصفه كظاهرةٍ ساحرة وغير اعتيادية. ومن الناحية الموضوعية، كان من شأن شعبية الأواني المصنوعة من الخزف الأُرجواني لدى الطبقة المُثَقَّفة في سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ» أنْ غيَّرت بشكلٍ كبير البرامج الاحتفالية المعقّدة لاحتساء الشاي في سُلالتَي «تانغ» و«سونغ»، وبالتالي أظهرت الطبيعة الإنسانية على نحو أكثر عقلانية. يمكننا أن نُمسِك الإبريق من مقبضه ونخدم أنفسنا. وفيما نحن نختبر المسحة الطبيعية لأواني الخزف الأُرجواني، يمكننا التمتُّع بالراحة والتناغم، وأن نسعى إلى حِسٍّ بالكرامة، وإلى السَّكينة والنُّبل والفخامة والأناقة. وهذه هي الملاءمة بين السِّمَة والحِسّ الشخصي. وذلك متجذِّرٌ في سَبْر أغوار الفكر لدى الكونفوشيوسية المُحَدَّثة، مع تأكيدٍ على تنمية الذوات العميقة لدى البشر. وحتى يومنا هذا، إنّ عادة استخدام أواني الخزف الأُرجواني للتعبير عن الطموح، وللتهيئة والتعبير عن

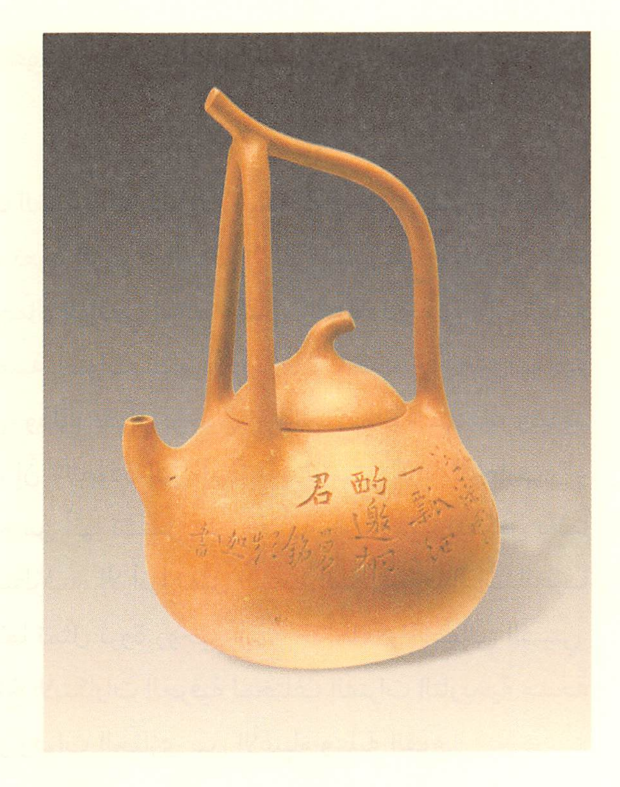


الصورة 2-17 إبريق الشاي «دابين» من الخزف الأُرجواني سُداسي الأضلع لسُلالة «مينغ» (تصوير دو سونغجون)

تتلاقى النقاط الثلاث لفوهة الإبريق وغطائه ومقبضه عند خطٍّ متساوٍ؛ وهذا أحد معايير اختبار تقانة حِرْفة الخزف الأُرجواني وتعقيدها. فالمعدّل البُنيوي لإبريق الشاي «دابين» من الخزف الأُرجواني هذا تام، والأسلوب بسيط ولافت، ويمكن وصفه بالعمل الممتاز.

أعماق ذواتنا لا تزال شائعة وسط العديد من أبناء الطبقة المثقَّفة.

إن التناغم بين الأناقة والبساطة وسيلةٌ للتنسيق مع الموروث الكونفوشيوسي النموذجي في فكر الحِرَف الصينية التقليدية، ويمكن أن يحثّ البشر على المحافظة دوماً على السلام الداخلي، وعدم التوتُّر والانفعال، والتحلّي بالكياسة من دون التقيُّد بالمراسم والطقوس. وخلافاً لطريقة التفكير «الطاوية» التي توحِّد البشر بالسماء، توحِّد الكونفوشيوسية السماء بالبشر، وتكون «الفضيلة» أو السِّمَة الشخصية تماماً الواسطةَ بين البشر والسماء. وفقط بالسِّمة الشخصية الفاضلة و«بالمحافظة على السلام الداخلي، وتهدئة الطِّباع، وخدمة السماء» يمكن تحقيق التناغم والوحدة بين الإنسان والطبيعة، أي عالم التناغم بين السماء والأرض والإنسان.



الصورة 2-18 إبريق الشاي الخزفي الأُرجواني «مانشينغ تيليانغ» من أدوات أو أواني «بيتسينغ كيلن»، عند نهاية سُلالة «تشينغ»، «قاعة عرض السيراميك الصيني في متحف تشينغهاي»، (تصوير جانغ بو)

كان تشين مانشينغ أحد «أسياد تسيلينغ الثمانية»، وقد تفوّق في الرسم والحَفْر على الصخر. وبميله الجمالي الفريد المُوجّه للطبقة المُثقّفة، نجَحَ في جمع صناعة الخزف والخط والرسم ضمن صناعة إبريق الشاي من الخزف الأُرجواني؛ ما يجعل إبريق الشاي الراقي ناقلاً بامتياز لتوليفة من العناصر الثقافية المختلفة. وتُعتبر «أساليب مانشينغ الـ 18» التي ابتكرها غاية في الروعة، وقد جاء تصميمها عن طريق الصدفة.



| الزخرفة المُنَمَّقة تعود إلى البساطة، والمهارات تصل إلى مستوى من الترميز

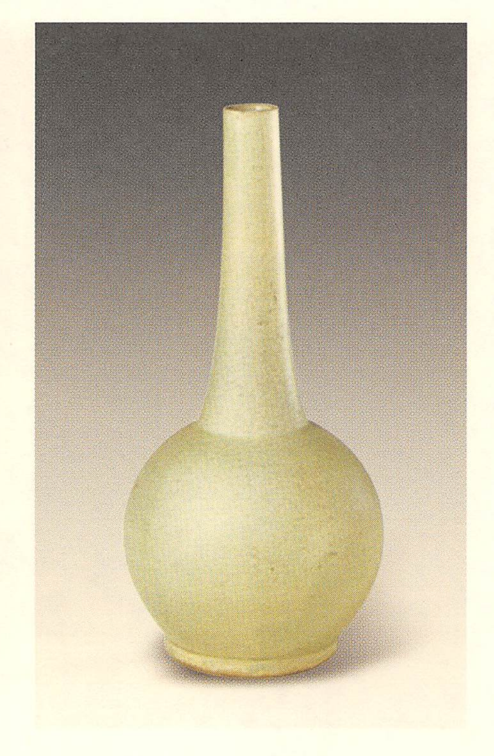
حينما تعود الزخرفات الغنية والجميلة إلى البساطة العادية والشكل الطبيعي غير المزخرف، أي «حينما تعود الزخرفة المتطرِّفة إلى البساطة»، فقط في ذلك الحين يمكن أن يتحقَّق الجمال الواقعي الرائع والتام. ويعتقد لاوتسي أنّ «خمسة ألوان تُعمِي العينَين، وخمسة أصوات تصمّ الأُذنَين». ويذهب جوانغزي بوجهة النظر هذه إلى حدٍّ أقصى، وذلك بقوله بوجوب «إزالة الأنماط المذهلة وتبديد الألوان الغنية». ومع ذلك، إنّ «العودة إلى البساطة» ليست نُكراناً للزخارف» أو «إزالة للأناقة». وعلى الرغم من أنّها تشتمل على فلسفة «أن الأشياء تنعكس دائماً بعد وصولها إلى حدّها المتطرِّف»، إلّا أنها تمثّل السعي المطلق لجماليات الحِرَف وحتى للجماليات الفنية، كما تمثّل ثروة روحيّة قيِّمة جداً للفكر الجمالي الصيني. وإنّ هذا الفكر هو الذي منحَ الابتكارات الحِرَفية لمختلف الفترات التاريخية مسحةً نضرة وطبيعية؛ مثل انتشار زهرات الخبّازى بين الأغنياء وعِلّية القوم.

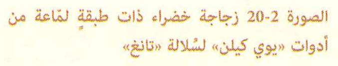
وإن روعة الألوان وتميُّز أشكال الأواني اللمّاعة ثلاثية الألوان «تانغسنتشاي» لسُلالة «تانغ» يُحفِّزان تلك المشاهد الزاخرة والوفيرة والمُفعمة بالحيوية للعصر المجيد لسُلالة «تانغ» (الصورة 2-19). وفي تباينٍ شديد مع هذه الزخرفة البهيجة، يأتي البورسلين البسيط «الأخضر الجنوبي والأبيض الشمالي» في ذلك الوقت. وقد وصفَ كتاب «تشا جينغ» (كتاب الشاي) لمؤلفه لو يو على نحو جمالي آنية

(إلى اليسار) الصورة 2-19 آنية «تماثيل الموسيقيين الصغيرة على ظهر الجمل» اللمّاعة ثلاثية الألوان، العائدة لسُلالة «تانغ»، «المتحف الوطني في الصين» (تصوير نيي مينغ)

يكمن تميّز آنية «تانغسنتشاي» في كون قواعد الخزف مغطّاة بطبقة رصاصية لمّاعة تمّ شَيّها بدرجة حرارة منخفضة. والتفاعلات الكيميائية خلال عملية الشَيّ تُحدِث تغيُّرات متدرّجة في اللمعان، وانسياباً ونفاذاً متبادلين للألوان، حيث تصبح الألوان مرقّشة جداً. إنّ آنية «تماثيل الموسيقيين الصغيرة على ظهر الجمل» خيرُ ممثّلةٍ لآنية «تانغسنتشاي». وقد طُلِيَت ملابس تماثيل الموسيقيين الصغيرة، وسرْج الجمل بالألوان التالية: الأصفر، والبني، والأخضر اللمّاع، واقترنت بتغيُّراتٍ في انسياب الألوان خلال شَيّ الطبقة الخارجية؛ ما جعلها غريبة، ومنحها حِسّاً قوياً بفخامة العصر المجيد لسُلالة «تانغ» وازدهاره.

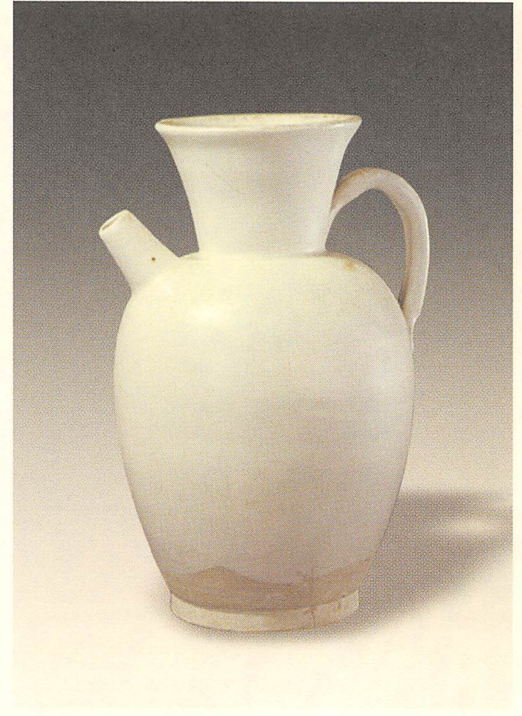






الصورة 2-20 زجاجة خضراء ذات طبقةٍ لمّاعة من أدوات «يوي كيلن» لسُلالة «تانغ»

في القاعدة رمادية اللون، تتّسِم جودة الطبقة الخارجية اللمّاعة للبورسلين الأخضر بدقّتها، حيث إنّ لون هذه الطبقة صقيل ولمّاع، وسطح الإناء ناعم كالجليد.



الصورة 2-21 كوز لمّاع أبيض اللون لسُلالة «تانغ»

إن الانحناءات المُنتفخة لجسم الكوز تُشكّل تبايناً صارخاً مع الخط المستقيم لفتحته وشكل الفوهة والمسكة في أعلاه بأسلوبٍ مصغّر؛ ما ينسجم مع كامل بُنية الكوز الأبيض ويولّد انطباعاً بالتناسق.

البورسلين الخضراء لأدوات «يوي كيلن» بكونها مشغولات من «الجاد» و«الجليد» (الصورة 2-20)، وشبّه البورسلين الأبيض لأدوات «تسينغ كيلن» «بالفضة» و«الثلج». وبالنسبة إلى آنية بيضاء لمّاعة وبسيطة، ولو كانت عادية من دون زخارف، فإنّ امتلاء الوسط، وبساطة الفوهة، وانحناء المقبض فيها جمالٌ يوحي بالعودة إلى النقاء والبراءة. (الصورة 2-21)

وعودة الزخارف المنمّقة إلى البساطة تُظهِر أيضاً أنّ التوتُّر بين الزخرفة وعدم الزخرفة قد يكون في أقصاه. وبادئ ذي بدء، ربّما يمكن ملاحظة تطوُّر



الصورة 2-22 «زِبْديّة التسخين اللوتسية» من أدوات «رو كيلن» لسلالة «سونغ»، «متحف قصر تايوان»

تُشتَهر أدوات «رو كيلن» لسُلالة «سونغ» بإنتاجها البورسلين الأخضر ذا الطبقة اللمّاعة. والطبقات اللمّاعة بلون اللازوردي، والأزرق السماوي، والأزرق المُشرَّب بالرمادي شائعةٌ. ومع ذلك، قلّة من منتجات أدوات «رو كيلن» قد وصلت إلينا. وتتّصِف «زِبْديّة التسخين اللوتسية» هذه بطبقةٍ خارجية لمّاعة نقيّة، لكنّ بريق السطح اللمّاع ليس مُبهِراً أو مُبهرِجاً، بل إنّه لطيفٌ ومضبوط، والشكل أنيقٌ ويُسلِّط الضوء على روعة زهرة اللوتس الخارجة النقية من الوحل القذر.

هذا التوتُّر في فوارق السيكولوجيا الثقافية لمختلف الفترات التاريخية. فعلى سبيل المثال، إنّ لمعان بورسلين الأواني الرسمية لسُلالة «سونغ» نقيّ ومنتظم وأنيق، وتكمن خلف ذلك الثقافة الكونفوشيوسية المحدَّثة لسُلالة «هان»، والقائلة «بحفظ القانون السماوي وتبديد الرغبة البشرية» (الصورة 2-22)، على الرغم من أنّها مصنوعات سيراميك لبلاط الحُكم. في حين أنّ حِرَف السيراميك لسُلالة «تشينغ» تنحرف عن هذا المبدأ من حيث الزخارف والرسوم التزيينية؛ كما أنّ النمذجة والحَفْر فيها واسعا الانتشار؛ وهذا مرتبطٌ ببروز قِيَم «الشهوة والرغبة»



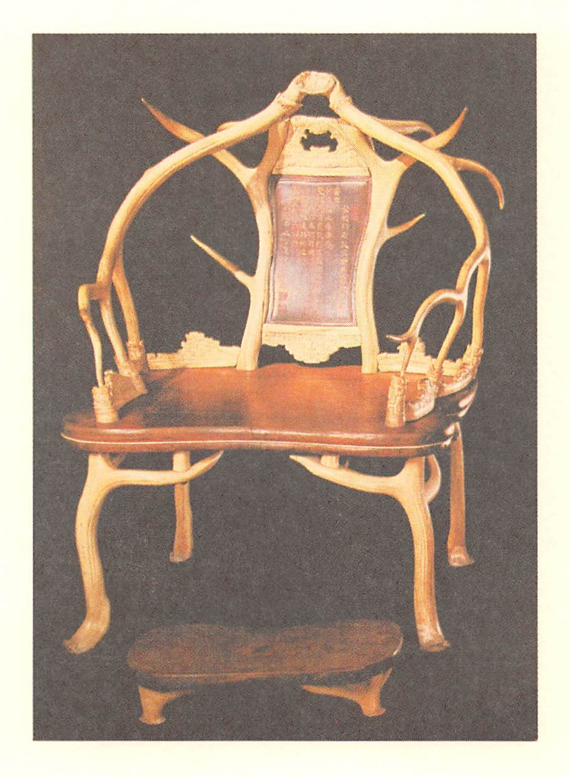


(إلى اليمين، وفي الأعلى) الصورة 2-23 الآنية سُداسية الأضلاع المكسوة بطبقةٍ من الزخرفات بنمط الأزهار ذات اللون الباهت من الخارج، والأزرق والأبيض من الداخل. وهي من أدوات «جينغديجين كيلن» العائدة لسُلالة «تشينغ»، فترة «تشيانلونغ»، «متحف العاصمة»، بيجينغ، الصين (تصوير كونغ لانبينغ)

هذه الآنية الزجاجية سُداسية الأضلاع هي إحدى زجاجات «لينغلونغ» المضلّعة التسع التي طوّرها المُشرِف الرسمي على صناعة البورسلين تانغ ينغ وآخرون في العام الثامن من فترة «تشيانلونغ». وهي من الداخل باللونين الأزرق والأبيض، أمّا من الخارج فلونها أحمر وردي. وثمة ست مجموعات من أنماط الأزهار الزخرفية التي نُحِتَت على بطن الزجاجة. والزخرفات عبارة عن توليفة من الأنماط الصينية والغربية، وهي متميّزة جداً. صُنعةُ هذه الآنية الزجاجية ابتكارية ومعقّدة، واستُخدمت فيها مجموعة منوّعة من التقنيات الزخرفية التي تُمثّل المستوى الأرقى لتقنية السيراميك الصيني.

والأذواق الجمالية للأقلّيات (الصورة 2-23). وثانياً، يمكن أن نجد هذه المواجهات والخيارات المتطرّفة بين هذَين النقيضَين أيضاً في مختلف القِيَم الجمالية لمختلف الطبقات الاجتماعية. الطبقة الحاكمة تُبدِي عموماً حماسةً تجاه تجميع المواد الغريبة والنادرة واستخدام الأشياء الفاخرة؛ ليس فقط لأنّها ذات ثروة مادية، بل أيضاً لأنّها تملك الحق في استخدام الحِرَفيين، وهو بمعناه الأشمل يُحقّق سُلطتها في الحُكم. وتُظهِر الطبقة المُثقّفة موقفاً يُناصِر مفهوم «إزالة الزخرفة» ومعارضة «الخِدَع الغريبة والحِرَف الملتوية». فالمهارات «الغريبة» التي تميّز بها بلاط الحُكم في الحِرَف التقليدية الصينية فاخرة ومعقّدة، وهي لا تستهلك «الجاد» واللآلئ





الصورة 2-24 «كرسي قرون الوعل» لسُلالة «تشينغ»، فترة «تشيانلونغ»

صُنِعَ هذا الكرسي الفاخر والابتكاري من قرون وعولٍ اصطادها الإمبراطور كانغتسي من سُلالة «تشينغ» بحدّ ذاته. وصُنِعَ سطح المقعد من خشب الورد، وثُبِّتَ اللوح عند الظهر بشكلٍ مزخرف بقطعةٍ كاملة من قرنَي وعلٍ. وعلى الرغم من أنّ تصميم هذا الكرسي يستفيد من الانحناء الطبيعي لقرون الوعل لصنع القوائم ومسندَي الذراع بغاية الحذاقة، إلّا أن المادة فاخرة جداً ولا تُمثّل جوهر «الاستخدام» و«الجمال» في المشغولات اليدوية.

والذهب والفضة والعاج ومواد نادرة أخرى فحسب، بل هي أيضاً مستهلِكَة للوقت وتتطلّبُ جهداً مكثّفاً. وفي مسعى شديد لخدمة السُّلطة الإمبراطورية- بغض النظر عن الكلفة- ذهبت الأدوات المشغولة إلى ما يتعدّى العملية، لتنحرف عن طبيعة «المنفعة» و«جمال» المشغولات من صنع الإنسان، فضلاً عن العلاقة بين الأشخاص والمادة في الطبيعة؛ وبالتالي لتصبح علامات للمتعة بشكل محض، ورموزاً لمنزلة طبقة النخبة (الصورة 2-24). وفي أعين العديد من أفراد الطبقة المُثقَّفة، إنّ مثل هذه المشغولات غير ذات فائدة، وأغراضٌ بشعة تُخالِف أخلاقيات الإبداع والابتكار. حتى إنها في وضعٍ أدنى من الأدوات الريفية المصنوعة منزلياً لأفراد الشعب العاديين (الصورة 2-25).

وإذا أمكننا القول إنّ «العودة إلى البساطة» هي «باتّباع الطبيعة» من خلال التجربة الجمالية على نحو «متناغمٍ مع السماء»، فإنّ «المهارات التي تصل إلى

مستوى من الترميز» هي في تطبيق فكرة «التناغم مع السماء» من خلال الفنون والحِرَف. وفي هذا السياق، «يُشار إلى الماورائي بكونه داو، وإلى المادي بكونه تشي (أداة ذات منفعة)»، و«يي جينغ» هو المفهوم الصيني التقليدي حول «الداو» و«التشي»، والرابط بين «الداو» و«التشي» هو «جي» (حِرْفة).

الصورة 2-25 «إنّاء خمر من قصب البامبو» لشعب «ليسو» وهو بسيطٌ، وغير متكلّفٍ، ومن دون زخارف (تصوير يانغ تسينغبين)

تستفيد أواني الشرب من قصب البامبو على نحو حذقٍ من الخصائص الطبيعية للبامبو لحَفْر المسكة، فيما ينسجم الأنبوب المنحني قليلاً مع الهندسة البشرية، ما يجعل منه ملائماً للشرب.

وتُظهِر قصتا الجزّار باودينغ في كتاب «يانغشينغدو» (تغذية سيّد الحياة)، والحِرَفي القديم العامل بطَرْق الخُطّاف (صنّارة أو عقيفة) في كتاب «جيبييو» (تجوُّل المعرفة في الشمال) من تأليف جوانغزي مغزى فكرة الابتكار والإبداع؛ أي «المهارات التي تصل إلى مستوى الترميز». ودقّة المهارة الفنّية وتفوُّقها ينبعان من «الداو»؛ ففقط عندما تكون لدى المرء مهارة فنّية بارعة ودقيقة يمكنه أن ينفذ إلى «الداو». (الصورة 2-26)

وفي قصص «يانغشينغدو»، حينما سأل الملك هوي من ليانغ الجزّار باودينغ عن سبب براعته في ذبح الماشية، أجاب باودينغ: «أنا بارعٌ فحسب في مراقبة الطريقة الطبيعية، ولذلك يرى الناس أنّني ماهرٌ. فحينما بدأتُ بذبح الماشية، كانت كلّ الماشية التي أراها أمامي كاملة. وبعد ثلاث سنوات، لم تعُد الماشية تبدو لي كاملة. وفي هذه الأيام، أستخدمُ فكري للفهم ولا أعتمدُ فحسب على عينَي لكي أرى. فالطُّهاة العاديون يُغيِّرون سكاكينهم عدة مرات شهراً تلو الآخر عند تقطيع اللحوم، أمّا الطُّهاة المَهَرة فقد يُغيِّرون سكاكينهم مرّة في السنة، لكنّني أستخدمُ سكيني منذ تسعة عشر عاماً، وقد ذبحتُ آلاف الماشية، لكنّ الشفرة لا تزال ماضية.



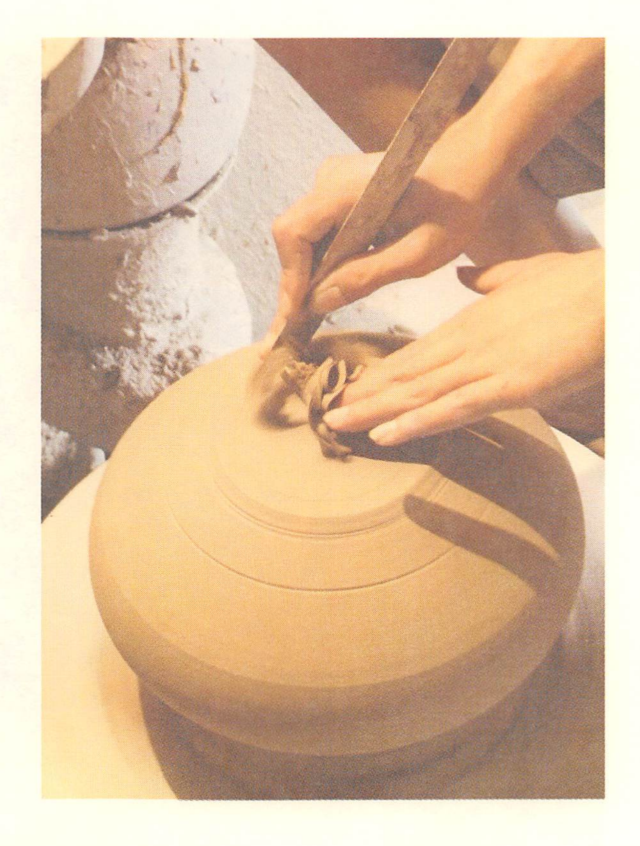
الصورة 2-26 تقنية قطع ورق الأرز، مقاطعة جينغ، أنهوي، «مجموعة ورق تسوان الصيني» (تصوير ما كايجين)

امرأة عاملة بقطع الورق تقطع مجموعة من أوراق الأرز على نحو منتظم ودقيق باستعمال المقص، وهذا يُجسِّد مقولة: «الممارسة تُحقِّق الإتقان، والمهارات تصل إلى مستوى من الترميز».

وسبب هذا أنّني ما إن أصل بالشفرة إلى أماكن تتجمَّع فيها العظام وتكون الأنسجة معقّدة، أتّبعُ القِوام الذي يُشكِّله النمو الطبيعي للعظام والعضلات، وأقوم بحذرٍ ودقّة وإتقان بتحريك السكين. وفقط في اللحظة الأخيرة، تسقط قطعة من اللحم مع اندهاش الجميع».

وفي كتاب «جيبييو»، سأل «المرشال الكبير» عجوزاً في الثمانين من عمره يطرق الخُطّاف عمّا إذا كان ماهراً في عمله أو لديه بعض الإرشادات، فيُجيب الرجل العجوز: «إنّني أتّبعُ الداو. عندما كنتُ في العشرين من عمري، أحببتُ طَرْق الخُطّاف وغفلتُ عن جميع الأشياء الأخرى، وحده الخُطّاف كان يأسر انتباهي. وينبغي عند طرْق الخُطّاف أن تكون حذراً ومُركِّزاً. ومنذْ أن بدأتُ بممارسة هذه المهنة، لم تُشتِّت انتباهي الأشياء الأخرى قط». (الصورة 2-27)

وتُظهِر قصة «النجّار تشينغ الذي يقطع الحطب لصنع المنصّات جو» (أداة لتعليق الأجراس) في كتاب «داشينغ» (الفهم الكامل للحياة) من تأليف جوانغزي أنّه من أجل صنع مشغولاتٍ «توحِّد السماء بالسماء»، ينبغي التخلُّص من المنفعة والحذاقة والأنا، والبقاء في المنزل للحفاظ على السلام الداخلي. وقيل في هذه القصة إنّ النجّار تشينغ حَفَر الخشب وصنعَ منصّةً لتعليق الأجراس فذُهِلَ الناسُ بمهاراته الرائعة. وحينما سأله حاكم ولاية «لو» عما إذا كان قد استخدم بعض



الصورة 2-27 تثبيت قاعدة السيراميك، بلدة شينهو، مقاطعة يو، هينان (تصوير جو يفانغ)

عند تثبيت قواعد السيراميك، ينبغي على الحِرَفي أن يكون متيقّظاً، ومنكبّاً على عمله، وساعياً إلى أن يكون ثابتاً ومستقراً ودقيقاً، ولا شيء في ذهنه سوى ذلك العمل؛ تماماً كالرجل العجوز وهو يطرق الخُطّاف. فأيّ تشتُّتٍ ولو طفيف قد يؤثّر في شكل الإناء المشغول، بل قد يُسبِّب ضرراً بدرجاتٍ مختلفة لقاعدة الإناء.

الفنون السِّحريّة «الطاوية» لصنع المنصّة الخشبية، أجاب: «أنا مجرّد حِرَفي، فكيف لي أن أستخدم فنوناً سحرية طاوية؟! عندما تصنع المنصّة، عليكَ أن تكون سريعاً وتحافظ على سلامك الداخلي. وباتّباع الصوم لثلاثة أيام، فإنّ أفكاراً مثل الاحتفاء والمكافأة والثروة تتلاشى. وفي الصوم لخمسة أيام، تتبدّد أفكار حول إطراء أو نقد الآخرين، وما إذا كانت الحِرْفة منفذة بمهارة أو تعوزها الدقّة. وعند الصوم لسبعة أيام، يصبح المرء من دون حركة، وينسى أنّ لديه أطرافاً أربعة. وخلال فترة الصوم، ينبغي أن تُحرِّر نفسك من الأعمال الرتيبة الرسمية كي تكون حِرْفتك مركّزة على نحو أكثر. وبعد التخلُّص من هذه المشكلات الخارجية، غالباً ما أمشي نحو الغابة لمراقبة تعابير الوحوش وحركاتها، وأستنسخها صوراً أرسمها على المنصّات الخشبية، ومن ثمّ أحفرها، من أجل «توحيد السماء بالسماء». وأخشى أنّ ذلك هو



الصورة 2-28 «أرض السّحاب»، عملٌ من جاد «دوشان»، نانيانغ، هينان أنتجه المعرض الفنّي «ويندسين دويو» (تصوير جو يفانيغ)

إن المشهد الطبيعي للسُّحُب، والجبال، والجداول الذي يُمثِّله هذا العمل من «الجاد» بتأثيراتٍ من الرسم بالحبر لا ينطوي على أي قطعٍ أو صقل، بل جرى تصميمه وحَفْره بعنايةٍ ودقّة فائقتَين. وتمّ حَفْر غابات الجبال في بعض الأجزاء بأسلوبٍ اختزالي، فيما ارتسمت ظلال السُّحُب البيضاء بالإضافة إلى التظليل الطبيعي بفعل تجاور الألوان القاتمة والسوداء.

السبب الذي يدفعك إلى الظن بأنّ هذه المنصّة هي من عمل الإله». (الصورة 2-28)

وعلى الرغم من أنّ المدرسة «الطاوية» تُعارِض في الأساس تطبيق أي تعديلٍ اصطناعي على العالم الطبيعي، مقترحةً «اتبّاع الطريقة الطبيعية للأمور»، إلّا أنّها في التحدُّث حول العلاقات بين الأدوات المنفعيّة والمهارة الفنّية و«الداو»، تغفل أحياناً عن الأدوات المنفعيّة، فيما تُشدِّد على «الـداو»، معتبرةً «المهارة الفنّية» بكونها «خِدَعاً غريبة وحِرَفاً ملتوية» غير ذات أهمية، ومُنكِرَة أو نابذةً للمهارات. وأحياناً، ترى هذه المدرسة أنّ «المهارة الفنّية» و«الداو» مرتبطان، وأنّ المهارات قد تصل إلى مستوى من الترميز، وأنّ المهارات مع «الداو» وحدها قد تُحقِّق التناغم المنشود بين السماء والأرض والكائنات البشرية. وفي الواقع، إنّ فكرة لاوتسي وجوانغزي القائلة إنّه «فقط عبر النفاذ إلى الداو يمكن للمهارات أن تصل إلى عالم التمام والاكتمال»، يمكنها تفسير «الداو» بأنّه طريقة لتهيئة الذات الداخلية والترقّي فوق الحدود بين المادة والذات. ويمكن أيضاً أن يُفهَم بأنّه نُكران للذات وتجرُّد، بل اتّحاد صوفي؛ ويتمثَّل الفهم الأكثر أهمية في أنّ «الداو» هو المبدأ الأصلي لكلّ الأشياء، إنه قانونٌ ينبغي الامتثال له. وقبل أو خلال عملية ممارسة الحِرْفة، ينبغي لقلب المُمارِس أن يرتقي باحترام الطبيعة وامتلاك حِسّ المسؤولية للابتكار والإبداع، أي حقيقة «الداو»، وفقط حينما يرى نفسه كعنصرٍ من الطبيعة، يمكنه أن يُوحِّد الإنسان بالسماء، وبالتالي أن يُحقِّق التناغم بين السماء والأرض والبشر.



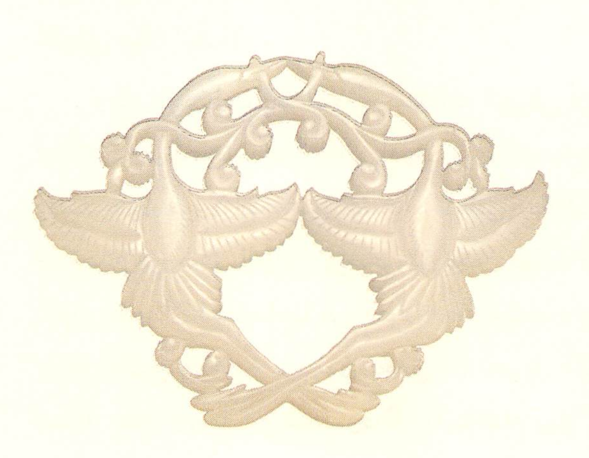
الفصل الثالث

تطبيق الحرَف وفقاً للمواد
والعالم العقلي والعالم المادي
يُصبِحان كُلّاً متكامِلاً

الجاد يتّسِمُ بسِمة النّاحِت من خلال النَّحت والصَّقل

في تاريخ ولادة الثقافة الصينية وتطوُّرها خلافاً لمثيله لدى الدول الأخرى في العالم، اتّسمت ثقافة «اليَشْب» أو «الجاد» بموقعٍ تاريخي مهم. يمكن تعقُّب تاريخ حِرْفة تصنيع «الجاد» إلى آلاف السنين الماضية. ولا عجب في أنّ بعض الباحثين يرى أنّه قبل العصر البرونزي في الصين كان هناك «عصر الجاد». وحتى في العصر الحالي، مع تطوُّر المواد والتكنولوجيا، وحيث يخضع العديد من نواحي المجتمع والثقافة والاقتصاد والحياة لتغيُّراتٍ دراماتيكية، إنّ الظاهرة الثقافية للشعب الصيني وهي الشغف «بـالجاد» لا تزال موجودة، إلى جانب أولئك الذين يتزيّنون «بالجاد» ويجمعون «الجاد»(الصورة 3-1). وثمة أقوال شائعة مثل «رزينٌ وبديع كشجرةٍ جادٍ أمام النسيم»، و«نحيفٌ كقطعة جاد منتصبة»، و«الشقوق لا تُلهِي عن جمال الجاد الحقيقي»؛ وهي جميعاً تعكس استمراراً لِمَا يُسمّى «عقدة الجاد» و«سِمَة الجاد» لدى الشعب الصيني المعاصر.

ونظراً إلى فَرادَة «الجاد» في الثقافة الصينية، إنّ حِرْفة ما يُسمّى «تصنيع الجاد» كشأن الأبحاث الأكاديمية، والدراسات المختصّة بالحِرَف قد أعطت تضمينات ثقافية أكثر عمقاً. ولا تنفصل حِرْفة «الجاد» الصيني التقليدية عن ثلاثة وسائط: الأول هو «أحجارٌ من تلالٍ أخرى»؛ ذلك الذي أُطلِقَ عليه لاحقاً اسم



الصورة 3-1 طبق من الجاد على هيئة طائرَي غرنوق يحملان نبات الفطر، سُلالة «جين»، عُثِرَ عليه في ضريح حجري لسُلالة «جين» في تشانغغيوي، فانغشان، بيجينغ، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

تُولي المدرسة الكونفوشيوسية اهتماماً كبيراً «بالجاد». وفي المجتمع الصيني القديم، إنّ التزيّن «بالجاد» وتجميعه يدلّان على المنزلة الرفيعة. وهذا الطبق على غرار مشغولات «الجاد» القديمة يتّسِم بحِرْفةٍ دقيقة ودلالاتٍ ذات مغزى. فالجاد ذو ملمسٍ ناعمٍ ورطب، ويبدو طائرا الغرنوق محفورَين بخطوطٍ دقيقة وهما يُحلّقان معاً بتصويرٍ حَيّ.



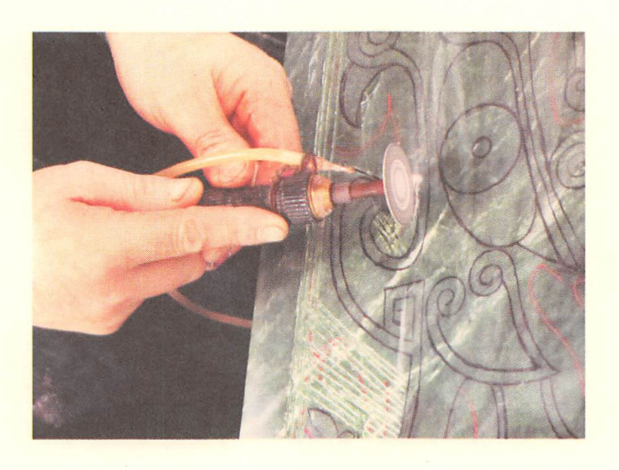


الصورة 3-2 «كرسي مياه للشَّحْذ»، معرض «يانغجو» للجاد (تصوير جو يفانغ)

إنّ سُرعة جريان المياه في كراسي الشّحذ ليست عالية، لكنّ العجلة التي يُشغّلها الإنسان بواسطة حزام تجعل القرص الدوّار يدور باتّجاه عقارب الساعة ناقشاً قطعة «الجاد» عند الاحتكاك. لكن مع تطوُّر آلة حَفْر «الجاد» الكهربائية، أصبح كرسي المياه لشَحْذ «الجاد» التقليدي من الماضي، ولا يستخدمه سوى حِرَفيين في مناطق أقلّيات إثنية بغرض حَفْر «الجاد».

«جيبيوشا» (رملٌ لصَقْل الجاد). أمّا الثاني فهو الماء الذي يُضفي توليفةً من القوة والرِّقة. والثالث هو «كرسي مياه للشَّحْذ» (الصورة 3-2). رمل «جيبيوشا» والماء من الوسائط، فالرمل يُستخدم لشحذ «الجاد» وصقله، في حين أنّ الماءُ يُستخدم للتبريد والترطيب؛ الأمر الذي يساعد على الشَّحْذ والصقل. أمّا «كرسي المياه للشَّحْذ» فهو الأداة الرئيسة لتصنيع «الجاد». إنّه يتألف من بُنى متصلة، ومن بينها عجلات ودوّاسات تُحرَّك بالقدمين، وقرص دوّار من الحديد عامل بعمود إدارة ويُستخدم للقطع والشَّحْذ والصَّقل، فضلاً عن حوض لاحتواء الرمل وآخر للماء. وفيما يجلس مُشغِّل الآلة عادةً على «كرسي الشَّحْذ، تُطلَق على هذه الآلة تسمية «كرسي مياه للشَّحْذ».

ومع هذه الوسائط الثلاثة، يستطيع الحِرَفي أن يبدأ عملية تصنيع «الجاد». أولاً، من أجل تحويل «الجاد» إلى أدواتٍ وأوانٍ، يحتاج الحِرَفي إلى مساعدة خارجية. وهناك قول في كتاب «شي جينغ» (الأغاني) مفاده أنّ «الأحجار من تلالٍ أخرى قد تخدم في صقل الجاد». وينبغي أن تكون صلابة مثل هذه «الأحجار» عالية كي يكون بالإمكان استخدامها في قطع الجاد وشحذه وصقله. وأولئك الذين يُتقِنون حِرْفة تصنيع «الجاد» يفهمون بعمق أنّ تحويل «الجاد» إلى أوانٍ وأدوات ليس مسألة حفر، وإنما هو شحذ وصقل باستخدام رمل «الجيبيوشا» بمثابة «سُنباذج»

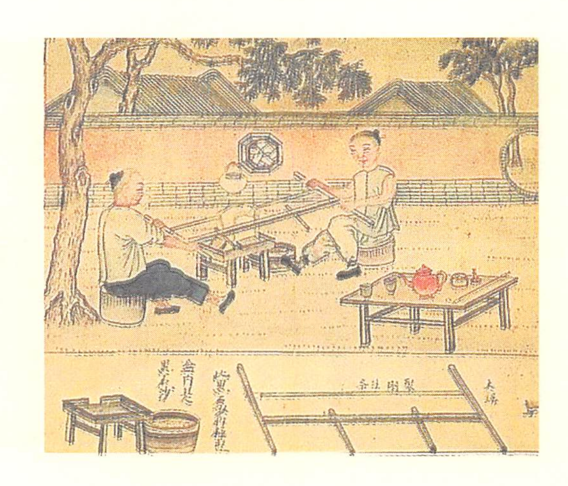


الصورة 3-3 تقنية حَفْر الجاد المعاصِرة، سهوي غوانغدونغ (تصوير جو يفانغ)

عاملٌ يستخدم أنابيب رفيعة لتبريد «الجاد» وترطيبه بالمياه أثناء شَحْذه، لقد استعان بآلة شَحْذ حديثة. وفي حين أنّ مبدأ التشغيل هو ذاته كما في الوسيلة القديمة، إلا أن الأدوات المعاصِرة أكثر رشاقةً ومرونة.

و«كوارتز» اللذين يتميّزان بصلابةٍ أشدّ من صلابة «الجاد»، مع وضع الماء. (الصورة 3-3)

وعبارة «قطع، وشحذ، وصقل» اختصارٌ دقيق لحِرْفة تصنيع «الجاد»، وهي الوسيلة والمبدأ في الوقت ذاته. فوسيلة «قطع الجاد بشعر ذيل الحصان» مسجّلةٌ في كتاب «هواينازي: شوشانتسون» من تأليف ليوآن من سُلالة «هان» الغربية، وهي تتمثَّل في جَدْل شعر ذيل الحصان أو عُرْفِهِ على شكل حبالٍ رفيعة، واستخدام دقيق الخزف ورمل «الجيبوشا» بمثابة «نَصْل المنشار»، ومن ثمّ يُضاف الماء لقطع «الجاد». ويصف سونغ ينغتسينغ من سُلالة «مينغ» هذه الوسيلة في كتابه «تيانغونغ كايوو - حول الجاد» - (استثمار أعمال الطبيعة) - كالآتي: «قطع الجاد بقوة، وصنع قرص من الحديد، واستخدام حوض لاحتواء الماء والرمل، وإدارة القرص بحركة القدمين، وإضافة الرمل لقطع «الجاد»، وبالتالي تُشرَّح كتلة «الجاد» (الصورة 3-4). كما أنّ الحِرْفة التقليدية لقطع «الجاد» التي تتطلّب جهود شخصَين تصفها أيضاً «صورة قطع الجاد» في كتاب «يوزاو توشاو» (التصوير الرسومي لتصنيع الجاد) لمؤلفه لي تشينغيوان من سُلالة «تشينغ»: «ينبغي على العامِل أن يشحذ أدواته ليُتقِن عمله جيداً». ويمكن القول إنّ ظهور أدوات البرونز أحدثَ تحسيناً في تقنية حفر «الجاد». واستناداً إلى مبدأ العجلة الدوّارة لصنع الخزف، تمّ تطوير



الصورة 3-4 «صورة قطع الجاد» في «يوزاو توشاو» (تصوير رسومي لصناعة الجاد) بريشة لي تشينغيوان من سُلالة «تشينغ»

في المجتمع التقليدي، يستخدم الحِرَفيون عادةً عاملَين لقَطْع مادة «الجاد» بواسطة «منشار». وعند قَطْع الجاد، يحتاج هذان العاملان إلى إضافة رمل الحجر الأسود خلال النشر، وهذا العمل في غاية المشقّة.

قرص شاحذ بدائي كوسيلةٍ لقطع «الجاد».

وفي وقتٍ لاحق، أدّى اختراع الآلات ذات الأقراص الدوّارة إلى ثروةٍ تكنولوجية كبيرة في تاريخ حِرْفة قطع «الجاد». فذلك النوع من الآلات الذي يتطلّب الركوع أو الجلوس- حيث كانت الآلة تُشغَّل من قِبَل شخصين أو ثلاثة، وتُدار بأسلاك سحب وجذب- قد تطوّر إلى «كرسي مياه الشَّحْذ» الذي يمكن تشغيله على نحو مستقل من قِبَل شخصٍ واحد، ويُحرَّك بحركة القدم. وهو أيضاً قد حقّق التمييز والفصل الكامل بين «الجاد» والصخر في تلك الحِرَف. ومنذ ذلك الوقت، أصبح قطع «الجاد» صناعة مستقلّة ومتخصِّصة. إنّ آلات الأقراص الدوّارة قد أوجدت الظروف الملائمة للإنتاج على نطاقٍ كامل، ولتحسين قدرة شحذ «الجاد»، كما أرست المبدأ والنموذج الأوّلي لتصنيع «الجاد» كي يُقتَدى به ويُقلَّد ويتواصل على مر آلاف السنين.

وحتى في الفترة المبكرة حينما كانت الظروف التقنية محدودة، كان بوسع القدامى إبداع أوانٍ من «الجاد» في غاية الإتقان لا تزال تُدهِش الناس حتى يومنا هذا. فآنية «الجاد» التي تعود إلى ثقافة «ليانغجو» ما قبل التاريخ ذات أشكالٍ فريدة، مع زخارف بأنماطٍ دقيقة ومعقّدة، في حين أنّ تقنيات التصنيع يمكن القول عنها إنّها لا تُضاهى. وفي العصرَين النيوليثي والبرونزي قبل اختراع الحديد، كانت معظم العمليات تُستكمَل بمساعدة أدواتٍ من الخشب وقصب «البامبو»



الصورة 3-5 «رمز الإله» في «جاد» ثقافة «الليانغجو»

«رمز الإله» توصيفٌ وضعه الصينيون القدامى ما قبل التاريخ لأحداثٍ تاريخية كبرى، وتظهر صورة الإله وهو يرتدي أزياء ويُمسِك بدعامة. ويمكن تلخيص وسائل إنتاجه استناداً إلى بيانات أبحاث متوافرة بالأنواع التالية: استخدام سِنْ قرش كسكين، واستخدام أدوات معدنية متوافرة بالفعل، ويُنعَّم السطح بعد شَحْذه عبر تسخينه؛ وهو ما يُدعى أيضاً «تقنية تنعيم الجاد»، واستخدام سكاكين خاصة مثل تلك المصنوعة من الزجاج البركاني.

والعظام والرمل والحجارة. فالخطوط المحفورة في «ليانغجو شنهوي» (رمز الإله) (الصورة 3-5) في غاية الإتقان والدقّة، ويقل حجم معظمها عن 1 ملم، في حين أنّ أصغرها تتراوح أحجامها بين 0.1 و 0.2 ملم. أمّا كيف تسنّى لمثل تلك الأدوات البدائية أن تُنتِج مثل هذه الآنية الرائعة من «الجاد» فهذا الأمر لا يزال سرّاً غامضاً.

وحتى فترة «تشيانلونغ» من سُلالة «تشينغ»، كانت حِرْفة تصنيع «الجاد» قد تطورت، وأصبحت بعض أواني «الجاد» تدمج بين النفوذ السُّلطوي والحكمة





(إلى اليمين، وفي الأعلى) الصورة 3-6 جبل الجاد «دايو جي شوي»، متحف القصر، بيجينغ، الصين (تصوير نيي مينغ)

الجماعية. فقد استمر صنع جبل «الجاد» الشهير عالمياً «دايو جي شوي» (التحكُّم بالمياه) (الصورة 3-6) أكثر من عشر سنين، وقد أثارت تقنية شحذه تحدّياً لمحدوديات مهارات قطع «الجاد» في ذلك الوقت. ويمكن وصفه بأنه مثابة كنزٍ وطني من ناحية مواده الثمينة، وحِرْفته المذهلة، ودلالاته السياسية والثقافية. أولاً، كتلة المادة المستخدمة كبيرةٌ جداً؛ فقطعة «الجاد» التي تزن 5 أطنان هي من «الجاد» الرمادي الكثيف والصلب من جبل «ميليتا»، تسينجيانغ في هيتيان، أمّا عملية النقل فكانت صعبة جداً. استُخدِمَت مئاتٌ من الأحصنة لجَر الكتلة على سِكّة جليد، فيما كان آلافٌ من البشر يدفعون ويدعمون. وكانت المسافة التي أمكنَ اجتيازها يومياً لا تتعدّى سبعة أو

ثمانية أميال صينية (نحو 500 متر)، واستغرق وصول الكتلة إلى العاصمة أخيراً نحو ثلاث سنوات. ولأجل تحويل مثل هذا الصخر الجلمود الضخم إلى جبل «جاد»، نُصِبَت سقالة على طول الجبل، لتسهيل عمل جميع الحِرَفيين في مواقع مختلفة في الوقت ذاته، واشتملت السقالة على بُنى مرنة لرفع الحِرَفيين مثل «دعسات ركوب». ثانياً، كان جبل «الجاد» غنياً بالأشكال والتصويرات. ففيما كان يتم نقل كتلة «الجاد» إلى العاصمة، بأمرٍ من الإمبراطور تشيانلونغ، قامت ورش العمل في دائرة الشؤون الداخلية في العاصمة باتّخاذ صورة جبل الجاد «دايو جي شوي» المختزنة في القصر كنموذجٍ، وصُنِعَت بنجاح نماذج من الشمع والخشب لكي يتم شحنها إلى يانغجو. وبعدما أكمل الحِرَفيون إنشاء جبل «الجاد»، نُقِلَ مجدداً إلى بيجينغ بعد إتمامه، ووُضِعَ في المكان المحدَّد له، وحُفِرَت عليه أحرف وأختام، عندها أُنجِزَ العمل بأكمله نهائياً؛ وقد استغرقت هذه العملية ثماني سنوات. إنّ هذه التحفة المدهِشة التي حظيت بشهرةٍ دائمة وسلّطت الضوء على نجاح الإمبراطور تم وضعها في قاعة «ليشو» في قصر «ننيغشو» داخل «المدينة المحرَّمة» لأكثر من مئتي عامٍ، فيما لا يزال مشهد الحشود من البشر الذين يجتازون الجبل بخطى ثابتة للتحكُّم بالمياه يتراءى على جبل «الجاد». كما حُفِرَت على الجبل أيضاً قصائد وأقوال شهيرة للإمبراطور تشيانلونغ.

وكان الصينيون القدامى يُحبِّذون وضع تشبيهاتٍ بين الأشياء البديعة والأشخاص المُتميِّزين و«الجاد»، ولعلّ أبرزها هو التالي: «الجاد هو سِمة البشر، والبشرُ يتّسِمون بسِمة الجاد»، و«يتمتّع الجاد بستة جمالاتٍ، والأكابرُ يُقدِّرونها تقديراً عالياً». وفي الأزمان الغابرة، لم يكن على الناس الذين يتزينون «بالجاد» أن يتّسِموا بصفات الجاد «خيراً وصلاحاً وحكمةً وشجاعةً ونقاءً»، بل كان على أولئك الذين يُصنِّعون «الجاد» أيضاً أن يتّصِفوا بأخلاقياتٍ فاضلة أيضاً. فيما كانت مواضيع الزخرفة على أواني «الجاد» غير محصورة بنوعٍ واحد (الصورة 3-7)، وكانت المواضيع التقليدية فيها تتراوح بين الصلاة والمباركة وطموحات الطبقة المثقَّفة واهتماماتها. ولم يكن على حِرَفيي صناعة «الجاد» أن يتقِنوا صنعتهم فحسب، بل كان عليهم

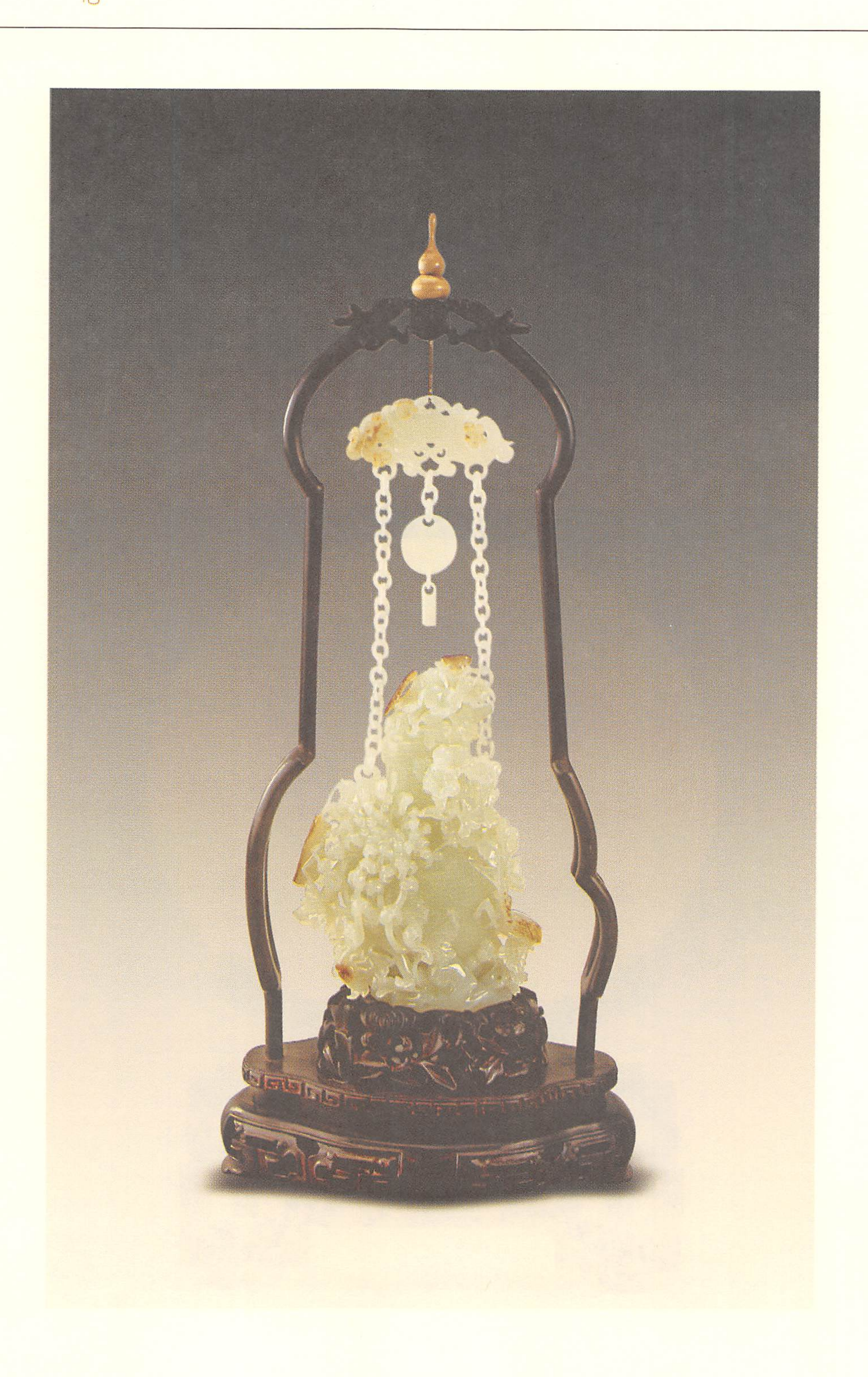


أيضاً أن يُطالِعوا الكثير من الكتب ويُشاهِدوا العديد من الرسوم لاقتباس العناصر الفنّية من الأدب والدراما. وبقيامهم بذلك فحسب تمكنوا من امتلاك الأفكار المُبدِعَة والملائمة لأداء المواد حينما صادفوا أنواعاً مختلفة من «الجاد». وعند تشكيل قطعةٍ من آنية «الجاد»، بدءاً من الشَّحْذ الخشن ووصولاً إلى الشَّحْذ الناعم، يتعيّن على الحِرَفي أن يُبدِّل باستمرار نماذج مختلفة من الأقراص الدوّارة. فالشكل والاستدارة يختلفان بين كلّ مهمةٍ للقرص الدوّار وأخرى، وما لم يتم الحفاظ على تركيزٍ وافٍ خلال العملية، فسيخفق المشروع بأكمله. ويستخدم الحِرَفيون أيديهم وأرجلهم في الوقت ذاته على آلات «كرسي المياه للشَّحْذ»، ويفعلون ذلك بإتقان؛ وكأنّما «العينان منجذبتان بمغناطيس، والقلبُ معلّقٌ بحبلٍ خفي. حتى إنّ النَّفس يكون مكبوتاً وبطيئاً للغاية، وبوتيرةٍ منتظمة؛ من دون إصدار أي صوت. ويطغى حفيف الشَّحْذ على كلّ شيء، ويمتص كلّ شيء». والشَّحْذ رويداً رويداً هو حقّاً نشاط حِرْفة معقّدة، وهو يجمع ويُوحِّد بين ما هو عقلي وما هو مادي. (الصورة 3-8)

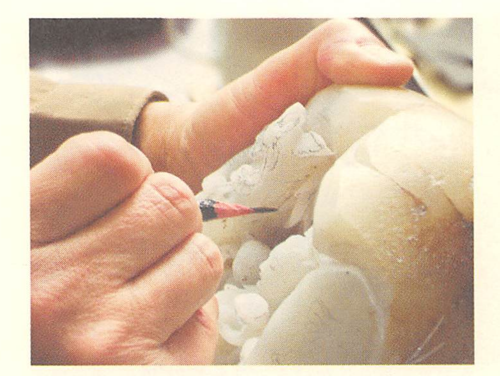
وبالنسبة إلى سِمات «الجاد» والبشر، على الرغم من أنّ الصفات المكتسبة بالشَّحْذ والتنوير لها فضائلها وجمالاتها، إلا أنّ البشر يمتلكون الجمال الحقيقي للطبيعة الداخلية، وكذلك «الجاد». فالعودة إلى الطبيعة هي الهدف الأسمى الذي سعت إليه أجيالٌ من حِرَفيي قطع «الجاد». واليوم، بعدما أصبحت المواد ذات الجودة أكثر نُدرَةً، يُبجِّل الحِرَفيون تلك المواد بشكل خاص، وقد يحدّون من الحَفْر للحفاظ على الجمال الطبيعي والحقيقي للجاد (الصورة 3-9). وكشأن «الحجر السِّحري» الذي شكَّله تشاو تسويتشين في عمله «حُلم الحُجرات الحمراء» من

(إلى اليسار) الصورة 3-7 سلسلة «جاد هيتيان» الأبيض من تُحَف «جين يو مان تانغ» (الكنوز تملأ المنزل)، نفّذها جيانغ شونيوان من «معمل يانغجو للجاد» (تصوير جو يفانغ)

في مشغولات «يانغجو» الشهيرة، بالإضافة إلى المهارة الفريدة في نحت الحدائق «شانزيدياو»، تظهر المهارة أيضاً في حِرْفة صناعة السلاسل من «الجاد». فحلقات السلسلة هذه بحجم حبّة الصويا، وهي متراصة وأنيقة، ودقيقة ومنتظمة، وحِرْفتها نادرة حقّاً. أمّا مواضيع الزَّخرفة فهي ذات سحرٍ كبير، والزَّخرفة الممتازة تتبعُ أشكال الزجاجات والأزهار التي كانت شائعة منذ سُلالة «سونغ».



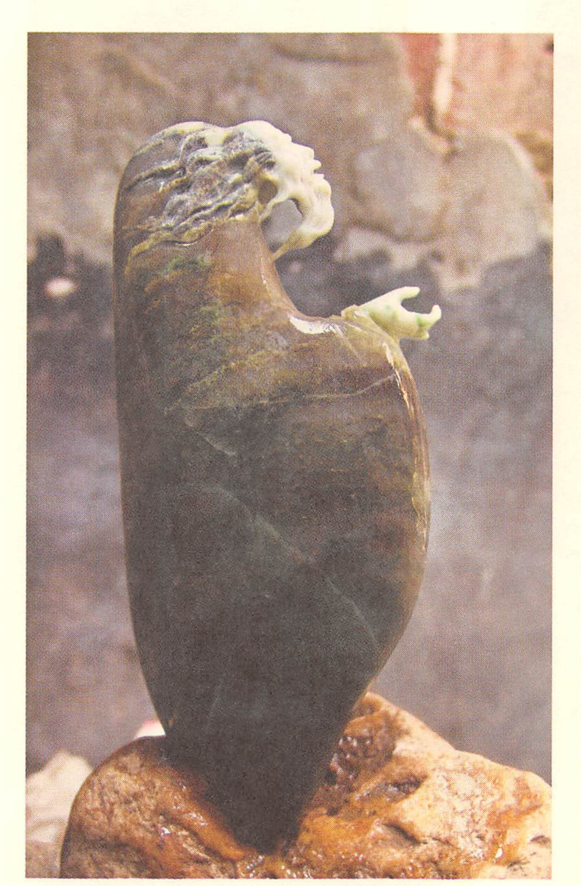




(إلى اليسار) الصورة 3-8 سيّد الفنون والحِرَف الصينية جو يونغجون «يتقِن حِرْفته»، «معمل يانغجو للجاد»، العام 2008 (تصوير جو يفانغ)

ينبغي مواصلة التصميم والتصحيح خلال عملية حَفْر «الجاد» لصَقْل «الصَنْعَة». وسواء أكان ذلك في العصور الحديثة أم القديمة، ينبغي على الحِرَفيين خلال عملية حَفْر «الجاد» تنفيذ القطع والشَّحذ بدقّة متناهية بصبرٍ وثبات.

قطعة «جادٍ» طبيعية نقيّة كرمزٍ لجمال الرّوح والسِّمَة الشخصية، فإنّ الناس قد يفكّرون في أنّ من يُسمّون الأشخاص المثاليين الذين «أوجدهم» قانون الأخلاقيات الصادر عن النظام الإقطاعي الطقوسي يفتقدون إلى الجمال. والقول إنّ «الجاد من دون شحذ لن يصبح آنية» يتطلّب بالتالي ثنائيةً. «فالشَّحذُ» هو التكيُّف مع المجتمع والعودة إلى المجتمع، و«عدم الشَّحذ» هو في الاقتراب من الطبيعة والعودة إلى الذات. (الصورة 3-10)



(إلى اليمين) الصورة 3-9 «طبق الروبيان» العقيقي، صنعه وانغ جونغيوان

حِرْفة «تشاو سي» هي حِرْفة نحت «جاد» متميّزة. فاستناداً إلى لون «الجاد» الطبيعي وقِوامه، ومن خلال تصميمٍ حذقٍ واستخدامٍ ملائم لتقنيات الشّحْذ، يستطيع الحرفيون أن يصنعوا الأعمال بطريقةٍ فنّية رائعة وبتنويعٍ بالأشكال والألوان. ويستفيد هذا العمل بشكلٍ ذكيٍ من لون العقيق الطبيعي لحَفْر شكل قريدس أحمر على قرصٍ أبيض من «الجاد»، فيما تبدو أقسام الذيل والأطراف شفّافة وحيّة. إنّ هذا العمل تُحفة حقّاً.

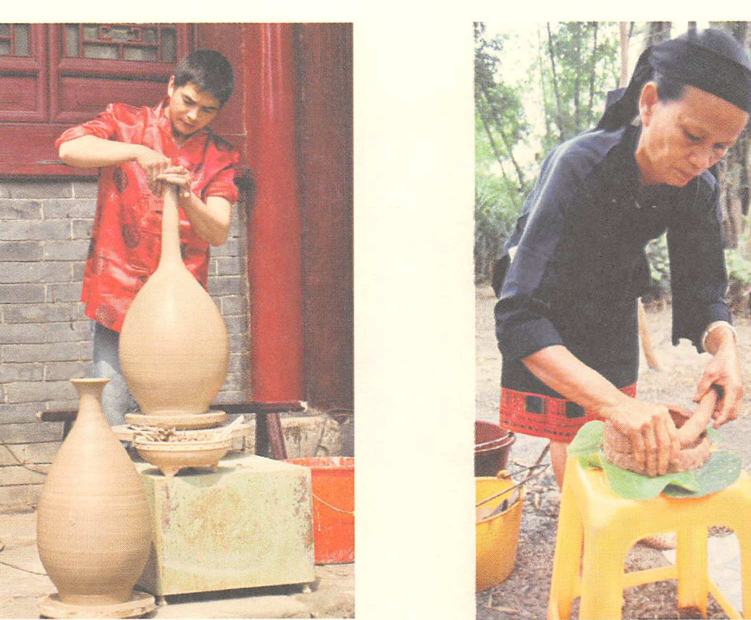
(إلى اليسار) الصورة 3-10 زخرفة الجاد «دوشان»، «كيو يوان »: «الدُّعاء إلى السماء»، من صنع تشين بينغتسو (تصوير جو يفانغ)

تُستهلك الموارد هذه الأيام تدريجياً. والمقولة التقليدية «تطبيق الحِرْفة وفقاً للمادة» تتغيّر لتصبح «تطبيق الحِرْفة فيما تُحترَم المادة». ويُظهِر التصميم والتصنيع احتراماً أكبر لخصائص مواد «الجاد» الطبيعية؛ في محاولةٍ للحفاظ على اللون وجمال قِوام حجر «الجاد» الأصلي الطبيعي وسِماته، ولفَهم اللغة الداخلية لكلّ تُحفة من مادة «الجاد»، ومن ثم إجراء حَفْرٍ دقيق في بعض الأجزاء وفقاً لشكل الحجر الأساسي ولونه وجودته، ولجعل الأشياء المعقّدة بسيطة بدلاً من تطبيق الحَفْر في كلّ مكان، وبالتالي الكشف تماماً عن جمال الحِرْفة وجمال «الجاد».



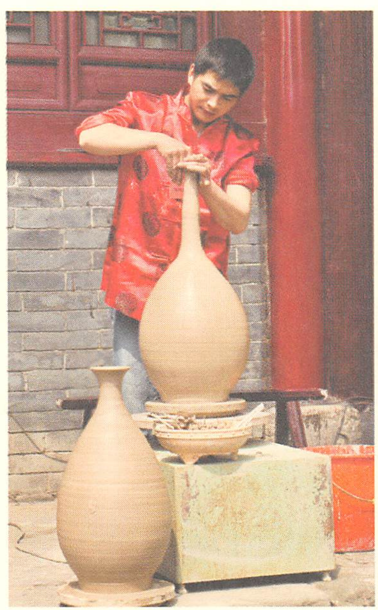
الاستغراق الكامل في الإنتاج يمنح الخزف والبورسلين سحراً فريداً

أطلقَ الصينيون القدامى على حِرْفة الخزف «تاو شان» (مزج الطين بالماء). وهذا الاختصار بسيطٌ ودقيقٌ ومفعم بالدلالات. وقد أُطلِقَ على عملية خَبْط ودَوْس الطِّين «شان رو»؛ وفي ذلك دلالة على تهذيب طِباع الشعب. أمّا مزج الطين وقولبته فيُدعى «شان جي»، وفي ذلك دلالة على التنوير والتدريب بعد الولادة. وصناعة



الصورة 3-11 امرأة عجوز من جنسية «هاينان لي» تصنع الخزف باستخدام تقنية فَتْل الطين (تصوير دينغ تشياو)

منذ المجتمعات ما قبل التاريخ، استخدم البشر وسيلة فَتْل الطِّين لإنتاج مجموعة من الفخّاريات العمليّة. واليوم، المتقدْمون في السِّن بمناطق «لي» وحدهم لا يزالون يستخدمون هذه المهارة. أولاً، لَفّ الطِّين وتحويله إلى شرائط، ومن ثم فَتْل الطِّين من الأسفل إلى الأعلى بحسب الشكل المطلوب للآنية، وأخيراً التعديل والتنعيم من الداخل والخارج. وعادةً يبقى أثرٌ لفَتْل الطين على الجدران الداخلية للآنية المصنوعة بهذه الوسيلة.

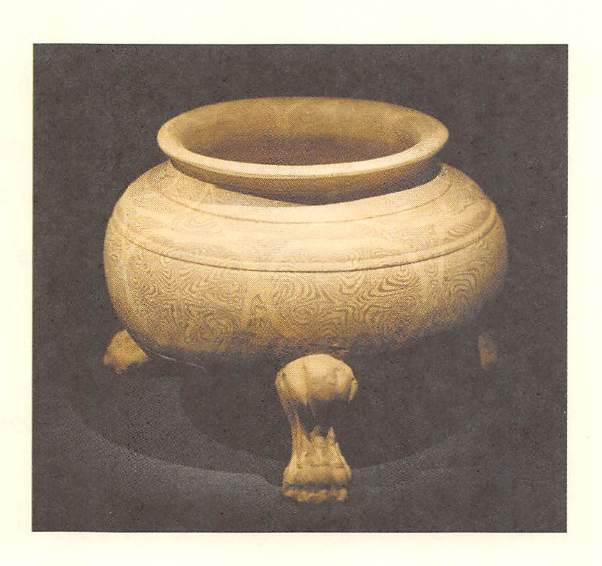


الصورة 3-12 تشكيل بورسلين «جون»، متحف «ليويانغ» التراثي، هينان، «إنجازات التراث الثقافي» (تصوير نيي مينغ)

يُدعى تشكيل القاعدة أيضاً «صُنع القاعدة»، وهو من بين اثنَتين وسبعين عملية في إنتاج السيراميك؛ وهو العملية الأساسية لقولبة السيراميك، أي إنتاج نماذج أوّلية للحِرَف. وخلال تشكيل القاعدة، ينبغي تركيز الانتباه على الشكل العام للآنية، حيث يتعيّن تشكيل الأعمال كبيرة الحجم بتقسيمها إلى أجزاء، وهذا ما يكشف عموماً المستوى الحِرَفي لأسياد الحِرْفة.

السيراميك الصيني هي حِرْفة تركيز الأرواح، بل هي فن تغذية الطبيعة البشرية وصَقلها. وعلى الرغم من أنّ حِرْفة الخزف تُعرَف بفن الطّين والنار، إلا أنّها قد تولَّدت بالفعل من اندماج الطين والماء والنار والهواء. وخلال هذه العملية، ينتشي القلب وتُمنَح الحياة للأواني الخزفية. ويكمن سحر الخزف والبورسلين وجمالهما في جودة القاعدة، وفي الشكل، والطبقة الخارجية اللمّاعة، وفي الزخرفة. ولكن في الإجمال، يكمن جمالها حقاً في اجتهاد الشعب وحكمته وتوقه.

وتُظهِر وسائل تصنيع القاعدة المختلفة جمالاتٍ مختلفة لجودة القاعدة: فلَف الطّين يُجسِّد الطبيعة الطينية للقاعدة، والجمال البسيط والبريء للحِرفْة اليدوية (الصورة 3-11)، ويُظهِر تشكيل الطِّين تركيز الأرواح (الصورة 3-12)، أما وسيلة الفَتْل في صناعة القاعدة فتمنحُ بدن الآنية تأثيراتٍ ميتافيزيقية غنية واحتمالاتٍ لانهائية (الصورة 3-13). وعلى العجلة الدوّارة، يستغلّ الحِرَفيون بحذاقة قوة القصور الذاتي، ويقومون بتشكيل الطّين يدوياً بالقوة المناسبة. إنّها تماماً عملية تحقيق الشكل المرسوم في ذهن الحِرَفي من خلال نشاط تركيز القلب، والتأمُّل، وصَقْل الطبيعة البشرية. وربّما في اللحظة التي يتّخذ الطين فيها أشكالاً عديدة بين يدَي الحِرَفي،



الصورة 3-13 فرن ثلاثي القوائم مفتول القاعدة من أدوات «غونغيي كيلن» لسُلالة «تانغ»، متحف القصر، بيجينغ، الصين (تصوير ني مينغ)

بدأت تقنية «القاعدة المفتولة» في سُلالة «تانغ»، حيث استُخدِمَ نوعان أو أكثر من المواد الطِّينية في العملية. لذا، يظهر بدن القاعدة ذا قِوامٍ طيني مفتول بمختلف الألوان؛ بعضها يبدو كأنماط الخشب، والبعض الآخر يبدو متشعِّباً كالأزهار.



الصورة 3-14: «قرميدة القطّة» لشعب «الهان» (تصوير يانغ تسينغبين)

قرميدات القِطّطة التي تُصنَع من طين الخزف المَشْوي غالباً ما يتم وضعها على السقف، ولذلك يبدو منظرها فظيعاً. ويعتقد الناس أنّه بوسعها طرد الأشباح وإخافتها، وبالتالي حماية المنزل.

يمكنه أن يفهم فهماً حقيقياً خَلْق «نوا» للإنسان. فعملية التشكيل المتكرّرة تمنح اليدين حِسّاً بالزمان، وحِسّاً بالمكان، أو حتى حِسّاً بالحضور. إذ إنّ كلّ لَفّةٍ للعجلة الدوّارة، وكلّ لمسةٍ بين اليد والطّين يمكنها أن تُحفِّز الأعصاب الحِسّية. ومن أجل تنظيم تشكيل هذه القطعة المشغولة من الطين، ينبغي بذل قوة كبيرة ولكن مع التحكُّم؛ ويحصل ذلك بفضل الاستخدام الحذق للتنفُّس، وبعقلٍ هادئ وقلبٍ مطمئن، دون العمل ابتغاءً للربح. وخلال هذه العملية، لا مناص من اعتماد الإيقاع والقوة والمهارة. وبقدر ما يكون الحِرَفي متلهّفاً لبذل القوة، وتوّاقاً للحصول على نتائج القولبة والتشكيل، بقدر ما يُرجَّح تقصيره عن تحقيق النجاح بسبب فقدان الجهد النهائي في العملية.

ولكي يصبح الخزف والبورسلين أوانيَ، ينبغي أن يتّخِذا أشكالاً. فمعين أشكال السيراميك الصيني لا ينضب، وهو شاملٌ؛ بدءاً من الآجر والفُسَيفساء وتماثيل الصّلصال (الصورة 3-14)، ومروراً بالجِرار وأواني الطَّهي بالملح الساخن للاستخدام

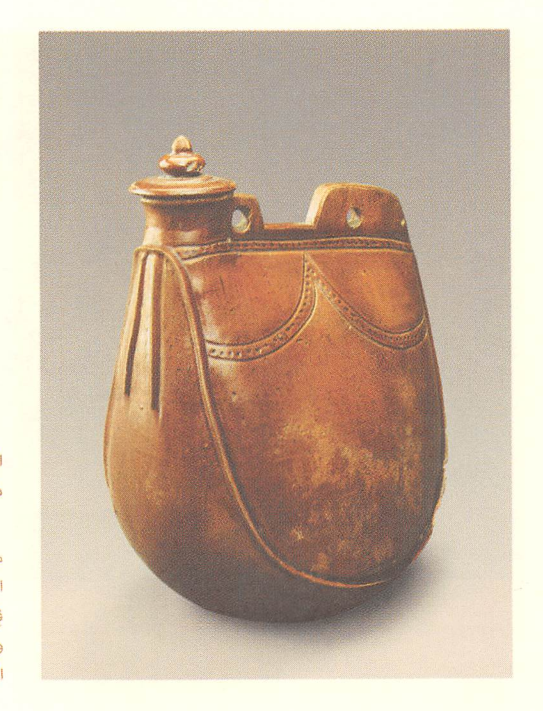


الصورة 3-15 «حاملة أقلام القِمَم الخمس ذات الطبقة الزرقاء والبيضاء» من أدوات «جينغديجين كيلن» لسُلالة «يوان»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

تتّخذ حاملة الأقلام شكلها من مفهوم «القِمَم الخمس»، حيث تُحيط السُّحُب بكلّ قِمّة. وتبدو أوراق «البامبو» وأزهاره في الأمام والجبال في الخلف، فيما تحيط بالجبال مياهٌ متموّجة قليلاً.

اليومي، ووصولاً إلى أباريق الشاي المصنوعة من الخزف الأُرجواني ومشغولات تتصل بمهنة الطبقة المُثقَّفة (الصورة 3-15)، وكذلك الزّبديات والأطباق والزجاجات والأفران المخصصة للاستخدام الإمبراطوري، أو حتى العُلَب والقناني والصناديق والتماثيل الصغيرة لمراسم التضحية والجنائز. أمّا حِرَف القولبة والتشكيل اليدوية، ولَفّ الطين، والتشكيل بالعجلة فتُستخدم على نحو متوافق بمعالم مختلفة تُمثِّلها الأشكال الأحيائية (الصورة 3-16)، والأشكال الهندسية؛ بما يُنتِج مجموعة كبيرة من الأشكال ووفرة من التضمينات.

إذا وصفنا أشكال السيراميك الصيني بكونها «متنوّعة»، فإنّ الطبقات الخارجية للسيراميك ينبغي وصفها بأنّها «مُفعَمة بالألوان». وقد طوّرت أجيالٌ من الحِرَفيين على نحو متواصِل المزيد من الطبقات الخارجية اللمّاعة التي يصفُ كلٌّ منها عالماً



الصورة 3-16 قِرْبة ماء ذات طبقة بُنيّة من سُلالة «لاياو»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

قِرَب الماء ذات الطبقة البُنّية لسُلالة «لاياو» أدوات من السيراميك ذات مزايا «كيتان». وحيث إنّ الشعوب الشمالية البدوية تُمضي أوقاتها في التنقُّل والترحال، فإنّ قِرَب الماء تتّخِذ أشكال قِرْبة جلديّة مسطّحة لتصبح ملائمة ويسهل حملها على ظهر الخيل. وقد حُفِرَت على بعض القِرَب الخزفية أشكالٌ تُقلِّد تطريز القطب.

من الألوان الغنية. فالطبقة الخارجية الملوّنة والنقيّة تشبه شخصاً حقيقياً يرتدي معطفاً إمّا يكون نقيّاً أو أنيقاً: البورسلين الأبيض نقيٌّ وجلي، واللون الأحمر الفاتح على بورسلين «ديهيوا» الأبيض (الصورة 3-17) هو تماماً كالبشرة الورديّة الرقيقة والمُتَورِّدة. أما البورسلين الأخضر فمتقن، وبعض تشكيلاته مثل اللون الأزرق الضارب إلى الأُرجواني، والأزرق الباهت، والأزرق النباتي ناعمة ورزينة، وبعضها بلّوري وحيوي؛ وفيها جميعها تصويرٌ حَيّ للقول الشائع: «أزرقٌ كالجاد، زاهٍ كالمرآة، ومُدَوٍّ كالجرس». والبورسلين الأسود ذو مسحةٍ عميقة وهادئة، ولا سيّما في القاعدة التي تتّخِذ أنماطاً متغيِّرة.

ونيرانُ أفران شَيّ الخزف وجوّها تماماً كجسد الأُمّ الذي يُغذّي الطفل غير المولود. فبدءاً من فرن العمود الأصلي وصولاً إلى فرن التنين المتسلِّق، تمرَّست أجيالٌ من الفنّانين بتجربةٍ متعدّدة في ضبط درجة حرارة الفرن وجَوِّهِ؛ بما يترك

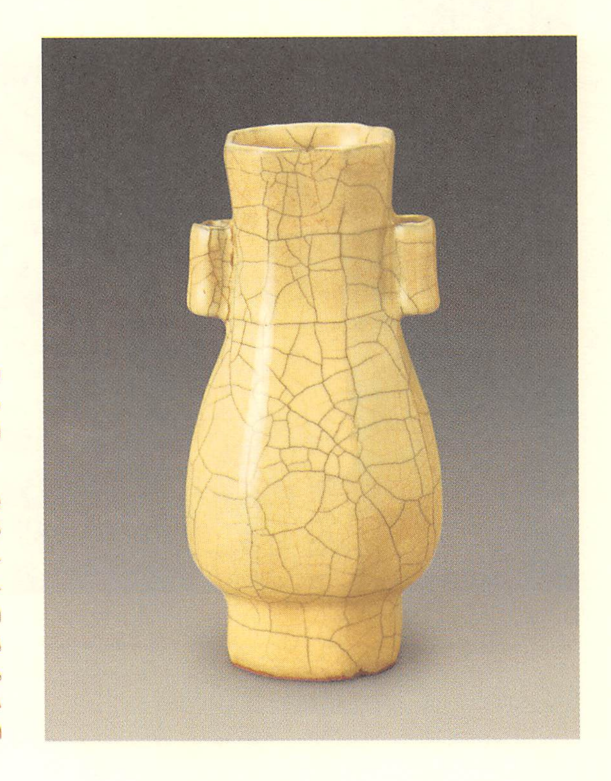


الصورة 3-17 تمثال «غوانيين» ذو الطبقة البيضاء اللمّاعة من مشغولات «ديهيوا» لسُلالة «مينغ»، متحف القصر، ببجينغ، الصين (تصوير نيي مينغ)

إن جودة الطبقة الخارجية اللمّاعة لبورسلين «ديهيوا» الأبيض رائعة، واللون لامع، والنّحت بغاية الإتقان، وخصوصاً في تماثيل على غرار «بوديدهارما» و«غوانيين».

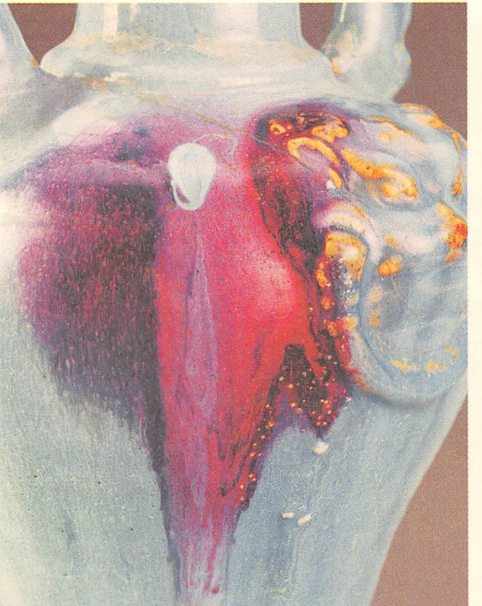


تأثيراتٍ كبيرة على إنتاج السيراميك. فعلى سبيل المثال، إنّ الأنماط غير المتكرِّرة فوق بورسلين أواني «جي كيلن» من سُلالة «سونغ» (الصورة 3-18) ذات تأثيراتٍ خاصة في قِوام الأواني، وقد تشكّلت بفعل «معدّلات انقباض» مختلفة بين القاعدة والطبقة اللمّاعة. وأحد أنواع جماليات الطبقة الخارجية للسيراميك هو الجمال الخيالي غير المتوقّع، وتشكيله لا ينفصل عن التحوُّل الناجم في الفرن. وبعض الأساطير التي نُسِجت حول التحوُّل في الفرن يُمجِّده، فيما بعضها الآخر يُدينه، ولكنّها جميعاً تُثبِتُ أنّه في الأزمان الغابرة كان ظهور التحوُّل الفُرْنِي عن طريق الصدفة. ففي البداية، لم يتقبّله الناس، ولكنّه أصبح تدريجياً حِرْفة خاصة نادرة وغير متكرِّرة ذات تأثيراتٍ ساحرة وكبيرة. وفي الواقع، يرتبط التحوُّل الفُرْني ارتباطاً سببيّاً وموضوعياً بتشكُّل الطبقة الخارجية. فعلى سبيل المثال، إن الأنماط على



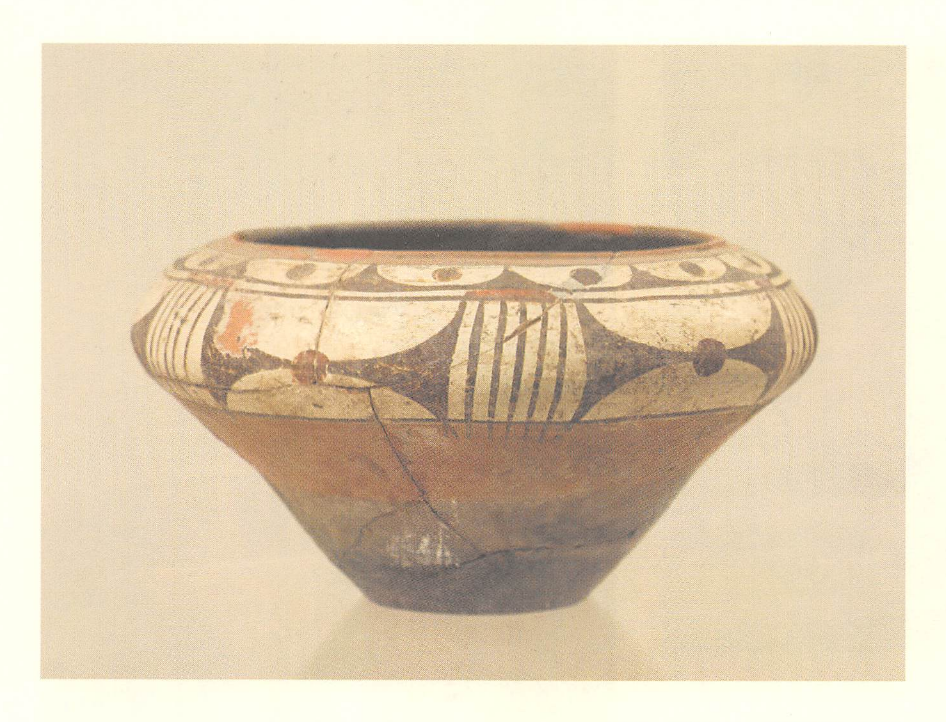
الصورة 3-18 آنية «زجاجية مثقوبة الأُذنَين» من أدوات «جي كيلن» لسُلالة «سونغ»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

شكل هذه الآنية الزجاجية مثقوبة الأُذنَين بديعٌ وأنيق، حيث تنتشر على كامل البدن خيوطٌ ذهبية وأسلاك حديدية متشابِكة، وهي تعكس خصائص مشغولات أدوات «جي كيلن». وتُعرَف خيوط الذهب وأسلاك الحديد أيضاً «بدماء سمك الخَنْكليس»، وأنماط الشقوق الذهبية الصغيرة في الطبقة الخارجية اللمّاعة عبارة عن «خيوط ذهبية»، أمّا أنماط الشقوق الكبيرة السوداء فهي «أسلاك حديدية»، وهذه الخيوط والأسلاك تمنح الطبقة الخارجية الهادئة جمالاً ذا تناغم غني.



(في الأعلى، إلى اليمين) الصورة 3-19 «الآنية الزجاجية ثنائية الأُذن» ذات الأنماط الحيوانية على الطبقة الخارجية ذات اللون الأزرق السماوي، من أدوات «جون كيلن» لسُلالة «يوان»، عُثِرَ عليها في تسينجيكو لآثار سُلالة «يوان» في بيجينغ، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

فتحة «الآنية الزجاجية ثنائية الأُذن» تبدو كخمس زهرات ملتفّة إلى الخارج، والعنقُ أهيف، والبطنُ ممتلئ من الأعلى. أما الجزء الأسفل فمُنبسطٌ قليلاً، وقد نُحِتَت فيه خمسة ثقوب مجوَّفة تتوازى مع الزهرات في الفتحة. والتحوُّل الفُرْني هو الخاصية الفريدة في بورسلين أدوات «جون كيلن». وقد صُنِعَت هذه الزجاجة بالتشكيل اليدوي وحِرْفة لَصْق الخزف. كما أنّ الشكل الفريد وعملية الشَّيّ في غاية التعقيد، والطبقة الخارجية ذات اللون الأزرق السماوي مُمَوَّجَة بألوانٍ أرجوانية وبُنِّية وصفراء غير منتظمة.



الصورة 3-20: آنية ذات رسومٍ من العصر «النيوليثي»

الزَّخرفات النموذجية على الآنية ذات الرسوم التي ترجع إلى العصر «النيوليثي» تشمل أنماط مويجات مائية مجرّدة، وأنماط طيور، وأنماط أسماك، وأنماط نبتة اليقطين، وأنماط ضفادع، فضلاً عن أنماط وجهٍ بشري. ومن خلال تناسق الحجم، والخطوط المستقيمة، والانحناءات، والكثافة، والتكرار، يتبدّى جمالٌ منتظمٌ ومتناغم.

البورسلين الأسود من أدوات «جيان كيلن» على غرار «نمط وبر الأرنب» و«نمط قطرات الزيت» و«التغيُّر الباهر» (الصورة 3-19)، وألوان الأحمر المُشَرَّب بالأُرجواني، والأُرجواني المُشبَع بالأزرق، والأزرق المنقَّط بالأبيض، والأبيض الممزوج بالأزرق على سطح بورسلين أواني «جون كيلن»؛ كلّ تلك الألوان الرائعة والتأثيرات الشكليّة، بالإضافة إلى مكوّنات الطبقة الخارجية مرتبطة تماماً بجو النار داخل الفرن، وبفترة العَزْل الحراري. وفي هذه الأيام، واستناداً إلى خبرة الأجيال السابقة، وعبر وسائل علميّة للتحكُّم بجو الفرن واستخدام صِيَغ مختلفة للطبقة الخارجية، يستطيع الحرفيون بنجاح وخبرة أن يستخدموا التحوُّل الفُرْني بشكلٍ مُتحكَّم به



الصورة 3-21 «طبق نمط زهرة الكاميليا وثمرة البرقوق» الصيني باللون الأحمر من فترة «يونغجينغ» لسُلالة «تشينغ»، متحف العاصمة، بيجينغ، الصين

إن زهرات الكاميليا الزاهية وثمرات البرقوق الأنيقة تلتفُّ نحو الداخل من حافة الطبق، ويبدو على الغصون تناغم «الين» و«اليانغ»؛ وذلك بفضل الظِّلال المختلفة للألوان. وطريقة رسم أزهار الغُصن المكسور هذه من سطح الطبق إلى جانبه الداخلي تُدعى أيضاً «جوا جي هوا»، وهي تُماثِل حِرْفة السيراميك الصيني المتّسِمة باللون الأحمر من فترة «يونغجينغ».

لإيجاد تأثيرات في الطبقة الخارجية.

وجمال الزَّخارف، بدءاً من الزَّخرفات المجرّدة على الأواني ذات الرسوم (الصورة 3-20)، والمسحة الغريبة للآنية ثلاثية الألوان، ووصولاً إلى الأنماط الفُسَيفسائية وسحر الرسم والخط على الآنية الزرقاء والبيضاء، إلى الحِرْفة اليدوية الحَيّة لأواني «سيجو كيلن»، إلى الرسوم الدقيقة للآنية المتَّسِمة برسومٍ ذات ألوانٍ باهتة (الصورة 3-21)، وثراء وبهجة الآنية المرسوم عليها والمزيّنة بخيطان الذهب (الصورة 3-22)، وصَقْل القاعدة قبل الرسم، وقوة الفرشاة عند الرسم، ومعدّل مكوّنات الطبقة الخارجية، والزاوية الوضعيّة، كلّها تُشكِّل عناصر لهذه الحِرْفة. وحِرَف الخَتْم

الصورة 3-22 وعاء متعدّد الألوان ومزيّن بالذهب من غوانغدونغ، صنعه يو بيتسي

إن الوعاء متعدّد الألوان والمزيّن بخيوط الذهب يُعرَف على نحو شائع بتسمية وعاء «غوانغدونغ» متعدّد الألوان. ويظهر فيه استخدام خيوط الذهب بالتآلف مع طبقات خارجية أخرى، وبعض تلك الطبقات الذهبية عبارة عن خيوط ذهبية على قواعد ملوّنة. إنّه رائعٌ ومذهل.

والنَّقش تمنحُ السيراميك ذا الطبقة الخارجية الوحيدة تغيُّراتٍ دقيقة وخفيّة في المستويات، ما يجعل منها أكثر حيوية من الناحية الفنّية. أمّا الحِرَف مثل النَّحت، واللَّصْق، والقَولبة فقد جعلت أواني السيراميك وكأنّها ترتدي حُلَلاً بديعة ومُترفة، فيما تتنفَّس الطبقة الخارجية متجدِّدةً عبر المَسام؛ سواء أكانت متناثرة أو مكثّفة.

واستندَ تطوير السيراميك الصيني إلى ممارسات حِرَفيّة عديدة لأجيالٍ متعاقبة. فقد أدركَ الحِرَفيون تدريجياً أنّ الخزف والبورسلين يختلفان من ناحية تركيب طين القاعدة، ودرجة حرارة الشَّي، وحتى استخدام مواد الطبقة الخارجية اللمّاعة. ويعود تاريخ صناعة الخزف في الصين إلى أكثر من عشرة آلاف عام مضت، في حين أنّ تاريخ البورسلين أقصر من تاريخ الخزف. لكن أخذنا سُلالة «سونغ» كمحورٍ لنضج تقنية البورسلين، فإنّ ذلك التاريخ يعود أيضاً إلى أكثر من ألف عامٍ. وقد انتشر سحر الخزف والبورسلين الصيني في جميع أقطار الأرض، على طول طريق الحرير برّاً وبحراً، وخلال هذه العملية تأثّر بعناصر ثقافية في العالم أثناء التواصُل مع الحضارة الإسلامية والحضارة الأوروبية. فعلى سبيل المثال، إن الخزف ثلاثي الألوان لسُلالة «تانغ» الذي يتّبِع أنماط البدو في المناطق الغربية، والبورسلين الأزرق والأبيض لسُلالة «يوان» الذي استخدمَ مواد خضراء من عُشب القِنَّب للطبقة الخارجية وغيَّر أفكار الزَّخرفة الصينية التقليدية (الصورة 3-23)، والخزف المصقول ذا الرسوم على الطبقة الخارجية لسُلالة «تشينغ» والذي استخدم مواد للطبقة الخارجية مستوردة من أوروبا، وجميع هذه الكلاسيكيات تُظهِرُ التبادُل التجاري بين الصين والخارج، فضلاً عن التبادُلات التقنية والثقافية. ويتّسِمُ البورسلين الصيني بمنزلةٍ كبيرة لا تُضاهى في تاريخ تقنية السيراميك على مستوى العالم. ويرى الخبير البريطاني في تاريخ العلوم والتكنولوجيا جوزيف نيدهام أنّ حِرْفة البورسلين الصينية قد وصلت إلى الغرب قبل القرن الثامن عشر. وفي ذلك الوقت، كانت هذه الحِرْفة في الغرب متأخِّرة عن الصين بنحو 13 قرناً. لقد جمَعَ البورسلين الصيني حكمة التكنولوجيا والفن، وفي عملية انتشار السِّحر الرائع والأنيق للأواني الخزفية التقليدية الصينية، استوعبت صنْعة البورسلين الحِرَف والأنواع الخزفية





الصورة 3-23 «إبريق رأس العنقاء» الأزرق والأبيض من أدوات «جينغديجين كيلن» لسُلالة «يوان»

بصفته نوعاً متميّزاً لسُلالة «يوان»، يُعتبر خزف البورسلين الأزرق والأبيض تحفة ذات نمطٍ إسلامي فريد. ويتّسِم «إبريق رأس العنقاء» هذا بفتحة صغيرة وعنقٍ قصير، وبطنه مسطّحٌ. أمّا الفوهة فهي أشبه برأس عنقاء ملتَفِت، فيما يبدو مقبض الإبريق المُنثني كذيل عنقاء. وقد خُطّطت أجنحة العنقاء المُرَفْرِفَة باللونَين الأزرق والأبيض على جانبَي بدن الإبريق. ويبدو طير العنقاء وكأنّه يُحلّق بين الزهور.

في الخارج وحسَّنتها، ويبدو جلياً مدى إسهام البورسلين الصيني عالمياً من ناحية العلوم والتكنولوجيا والاقتصاد والثقافة والفنون.

| جمال فن الوَرْنيش سخيٌّ وراسخ

إن طلاء المشغولات الحِرَفيّة بوَرْنيش اللّك كزينةٍ، أي «زخرفة الوَرْنيش»، بات يُشار إليه على نحو واسع بتسمية «حِرْفة الوَرْنيش». ويعود تاريخ حِرْفة الوَرْنيش في الصين إلى الأزمان الغابرة، حينما تخلّى «ياو» عن عرشه إلى «شون»؛ حيث صُنِعَت أوانٍ للطعام و«دُهِنَت» بوَرْنيش أسود. وفي الفترة التي حكَمَ فيها «يو» العالم، لم يعُد الوَرْنيش يُستخدَم حصرياً في أواني الطعام، حيث تمّ «صَبْغ» بعض أواني الأضاحي بالوَرْنيش الأسود من الخارج، و«طُلِيَت» بالوَرْنيش الأحمر من الداخل (الصورة 3-24). إنّ «الدَّهْن» و«الصَّبْغ» و«الطَّلي» هي تماماً حِرْفة الوَرْنيش الأولى. وفي زخرفة الوَرْنيش، تمنح توليفة اللونَين الأسود والأحمر المزيد من الدقّة والصَّفاء وانطباع الرزانة (الصورة 3-25). ويمكن القول إنّه بسبب الوظائف الزُّخرفيّة الفنّية الوفيرة للوَرْنيش أصبح مُعترَفاً به، ويتناقله الحِرَفيون.

وتُمثِّل أواني الوَرْنيش جمال السَّخاء والثبات؛ وذلك بفضل الطبيعة الخاصة للمواد. فخلافاً للخشب أو الصخر اللذين يمكن استخدامهما كمواد طبيعية ومستقلّة للنَّحت، يُلصَق الوَرْنيش عادةً بقواعد مختلفة؛ على غرار قواعد الخشب، وقواعد نسيج الكتّان السِّيامي بين طبقتَين من الوَرْنيش، أو قواعد من جلد الثور. كما أنّه استُخدِمَ غالباً بتوليفةٍ مع مواد أخرى؛ على سبيل المثال في كنوزٍ من الذهب، والفضة، والنحاس، ومعادن أخرى، بالإضافة إلى اللآلئ، و«الجاد»، والحجارة الكريمة، والعاج، وعِرْق اللؤلؤ (الصورة 3-26)، فضلاً عن السيراميك، والجلد، ومواد ملائمة أخرى. أمّا قواعد الكتّان السِّيامي المصنوعة من نسيجٍ كتّاني أُلصِقَ بوَرْنيش سائل فهي ذات أشكالٍ متباينة، وأكثر مرونة وخفّةً مقارنةً بالقواعد الخشبية. وقد كان استخدام حِرْفة قاعدة الكتّان السِّيامي محصوراً في الأساس بالأواني الصغيرة العمليّة أو الخاصة بالأضاحي. لكن، ما إن وصلَ الأمر إلى سُلالة «جين» حينما سادت البوذية حتى طوَّر الحِرَفيون هذه الحِرْفة واستخدموها بكثرة لصنع تماثيل كبيرة لبوذا.

وفي الوقت الراهن، ورثَ حِرَفيو «تل جيجيانغ تيانتاي» هذه الحِرْفة التقليدية





الصورة 3-24 صندوق وَرْنيش على شكل بطة صينية، رُسِمَت عليه مشاهد عزف موسيقى ورقص من فترة «الدول المُتَحارِبة»، عُثِرَ عليه في منطقة سويجو في ضريح الماركيز يي لدولة «زينغ»، متحف مقاطعة هيوبيي

يبلغ الطول الإجمالي للصندوق نحو 20 سم. وثمة لسانٌ يُثبّت عنق البطة الصينية في ثقب الوصل في العنق، ما يسمح بدوران الرأس بسلاسة. وقد رُسِمت على صدر البطة وعنقها أنماط تصويرية من الوَرْنيش الأحمر، فيما رُسِمَت الأجنحة بثنياتٍ تجريدية. كما رُسِمت على الجانب الأيمن من الصندوق مشاهد عزف موسيقى الطبل والرقص، في حين أنّ الجانب الأيسر رُسِمَت عليه مشاهد موسيقيين يقرعون الأجراس فيما ينتصب طائران كعمودين. الجزء العلويّ يتدلّى منه جرس، أما الجزء السفليّ فيتدلّى منه جرسٌ إيقاعي؛ مع موسيقيين ليست أشكالهم بشرية ولا طيريّة يقفون إلى جانب الجرسين.



الصورة 3-25 «كأس الأذن»، وقد رُسِمت عليها سُحُبٌ وطائر عنقاء، وهي ترجع لسُلالة «هان» الغربية. عُثِرَ عليها في الضريح رقم 1 «جيانغلينغ ماوجيبيوان» في هيوبيي، «متحف مقاطعة هيوبيي»، «معرض فنون وَرْنيش تشين وهان» (تصوير يانغ تسينغبين)

«كأس الأذن» نوعٌ من الكؤوس الصغيرة التي تتميز بمقبض صغير يسمح بالإمساك بها، فيما تبدو الأذنان كجناحَي طير. وهي تُدعى أيضاً «كأس الجناح»، «يو»؛ وهو وعاءٌ قديم استُخدِم للخمر أو الحساء. وتستخدم «كأس الأذن» اللونين الأسود والأحمر للوَرْنيش، فيما تبدو أنماط السُّحُب وطائر العنقاء المخطَّطة بوَرْنيش أحمر بديعة التصوير.



الصورة 3-26 ظهر مقعد وَرْنيش عِرْق اللؤلؤ «يانغجو» (تصوير جو يفانغ)

مشغولات وَرْنيش عِرْق اللؤلؤ صنعة صينية تقليدية. فعِرْق اللؤلؤ حِرْفة زخرفية تستخدم أصدافاً ملوّنة مثل محارة اللؤلؤ والحلزون المضيء و«صدفة أذن البحر» كموادّ لها، من أجل دمجها في الوَرْنيش. وعلى ظهر المقعد هذا، يبدو لون ريش الطائر على غصن الشجرة زاهياً، في حين تتباين ألوان الزهور؛ وذلك بفضل التنفيذ الدقيق لحِرْفة عِرْق اللؤلؤ.

لبناء التماثيل ذات القواعد الكتّانية (الصورة 3-27). واستخدموا الطين لقولبة الداخل، ومن ثمّ وضعوا الوَرْنيش السائل ونسيج الكتّان فوق القالب. والتماثيل الكبيرة تتطلّب عادةً أكثر من عشر طبقات مماثلة، ومن ثمّ يُفرك السطح، ويُصقَل برمادٍ ناتجٍ من خشب السّماق. وحينما يتم تجفيف النسيج المغطّى بالوَرْنيش على القالب، يُذوَّب القالب الطّيني بالماء. وتتمثّل الخطوة الأخيرة في تغطية الجانب الداخلي من بُنية التمثال بالذهب والوَرْنيش بمختلف ألوانه. وخلال عهد سُلالة «تانغ»، تطوّرت حِرَف الذهب والفضة، وحبّذَت الطبقة الأرستقراطية المَسْحَة الفاخرة للذهب والفضة؛ وهذا ما أثّر في حِرْفة الوَرْنيش على أساس الحِرَف السابقة للتطعيم بالذهب والفضة، وتم لَصْق أوراق الذهب لتطوير تقنية جديدة إلى جانب الحِرَف المعدنية «جين ين بينغ تاو»، أي استخدام الوَرْنيش اللاصق لتثبيت أنماط رقائق الذهب والفضة على سطح الأواني، ومن ثمّ بعد طلاء الوَرْنيش وصَقْلِه عدة



الصورة 3-27 تُحفة الوَرْنيش «فوجو» التجريدية «ماجو تُقدِّم الخمر»، متحف مقاطعة فوجيان (تصوير وانغ داننغ)

تُظهِر هذه التُّحفة قصة «ماجو» وهي تُعتِّق الخمر بالفطر عند ضفة نهر «جيانغجو» احتفالاً بعيد مولد «الملكة الأم للغرب» كموضوعٍ لها. وتبدو «ماجو» بشعرٍ رُبِطَ إلى الأعلى، وحاجبَين طويلين، وعينَين صغيرتَين، وأنفٍ مستطيل، وثغرٍ صغيرٍ متبسِّم. وقد أخفت يديها داخل الكُمَّين، فيما مال جسدها قليلاً إلى اليسار، وهي تقف فوق مقعدٍ حاملةً كأس خمرٍ. ونُقِشَت على أسفل المقعد الكلمات التالية «وَرْنيش فوجو تشينغيان».

مرّاتٍ، تبرزُ أنماط الذهب والفضة. وقد تم تطبيق هذه الحِرْفة على جميع الأطباق والزجاجات والزّبديات التي استخدمتها الطبقة الأرستقراطية في ذلك الوقت.

وعلى الرغم من أنّ أواني الوَرْنيش تمنح الناس إحساساً بالسَّخاء والثبات، بفضل تكتيكات الزَّخرفة بالوَرْنيش المتنوّعة والوفيرة، فإنّ المسحة الرائعة الناعمة والسَّلِسَة، والرزينة والدقيقة، والرائعة والمُدهِشَة الناتجة منها هي أيضاً غير مقتصرة على نوعٍ واحد.

وإذا أخذنا الرسم بالوَرْنيش كمثالٍ، فإنّ الرسم بالريشة للزَّخرفة بالوَرْنيش واستخدام وسيلة تخطيط التصاميم بالذهب يجعلان السُّحُب السارية والماء الدافق

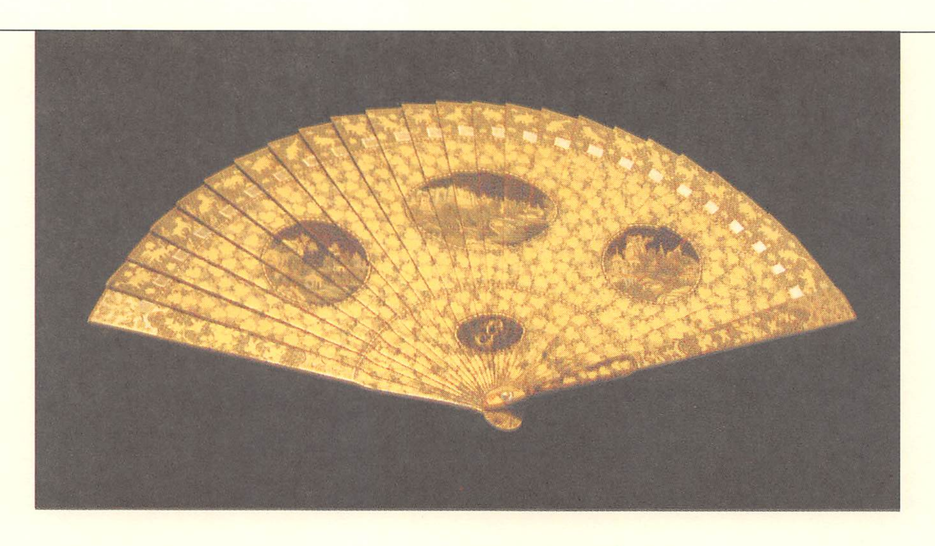
في رسوم الوَرْنيش تتّسِمُ بالتناغم والسحر. فالأجزاء المرسومة بالوَرْنيش لقيثارةٍ صغيرة عُثِرَ عليها في ضريح «دولة تشو» في فترة الدول المُتَحارِبة في منطقة تسينيانغ تشانغتايغوان (الصورة 3-28)، قد نسخت صورَ الآلهة والتنانين والأفاعي وحيوان وحيد القرن بطريقة بهيجة ونضرة باستخدام نحو تسعة ألوان، ومن بينها الأصفر والبُنّي والأخضر والأزرق والأبيض، كما أنّ هناك تمييزاً بالفعل بين الأحمر الزّاهي والأحمر القاتم. وفي الواقع، يفوق مستوى الصعوبة في الرسم بالوَرْنيش ذلك المستخدم في الرسم على الورق؛ إذ إن فَهْم التركيبة، وزاوية الإمساكب القلم، ودرجة القوة المستخدمة، وسماكة المواد ذات أهمية خاصة جداً. ويمكن استخدام الذهب كنوعٍ من المواد التي تدلّ على الثروة بشكلٍ واسع في مختلف الزَّخرفات بالوَرْنيش. فالمادة المستخدمة في حِرْفة تخطيط التصميم بالذهب طلاءٌ ذهبيٌّ متقنٌ (الصورة 3-29). ووحدهم الحِرَفيون المَهَرة قادرون على استخدام الأقلام بثباتٍ مع وسائل عديدة للخطوط المُنسابة، ويمكنه القيام بذلك بغية رسم الأشكال بدقّة واستخدام ألوانٍ غنية ومتناغمة، فيما تتناغم قلوبهم وأيديهم، وبالتالي يمكنهم تحقيق مثال «المهارة تصل إلى مستوى الترميز».



الصورة 3-28 «صورة الصيد»، قطعٌ من قيثارة «سي» ذات الرسوم المَطلِيّة بالوَرْنيش، من الفترة المبكرة للدول المُتَحارِبة، عُثِرَ عليها في الضريح رقم 1 «تسينيانغ تشانغتايغوان» في هينان، «معهد الآثار الثقافية لمقاطعة هينان»

هذا الجزء موجود عند رأس قيثارة «سي»، وقد رُسِمَ عليه مشهد صيد. وفي الصورة، يبدو الصيّاد مُعتمراً قبعة صفراء، فيما يتدلّى ثوبه إلى الأرض. كما يبدو مُمسِكاً بقوسٍ مشدودة الوتر، ويُحيط به غزالٌ وتنينٌ وسُحُب. إنّ حِرْفة الرسم البديع لدى رسّامي «تشو» ومشاهد الحياة اليومية لدى شعب «تشو» تتبدّى بحيوية من خلال هذا الجزء.

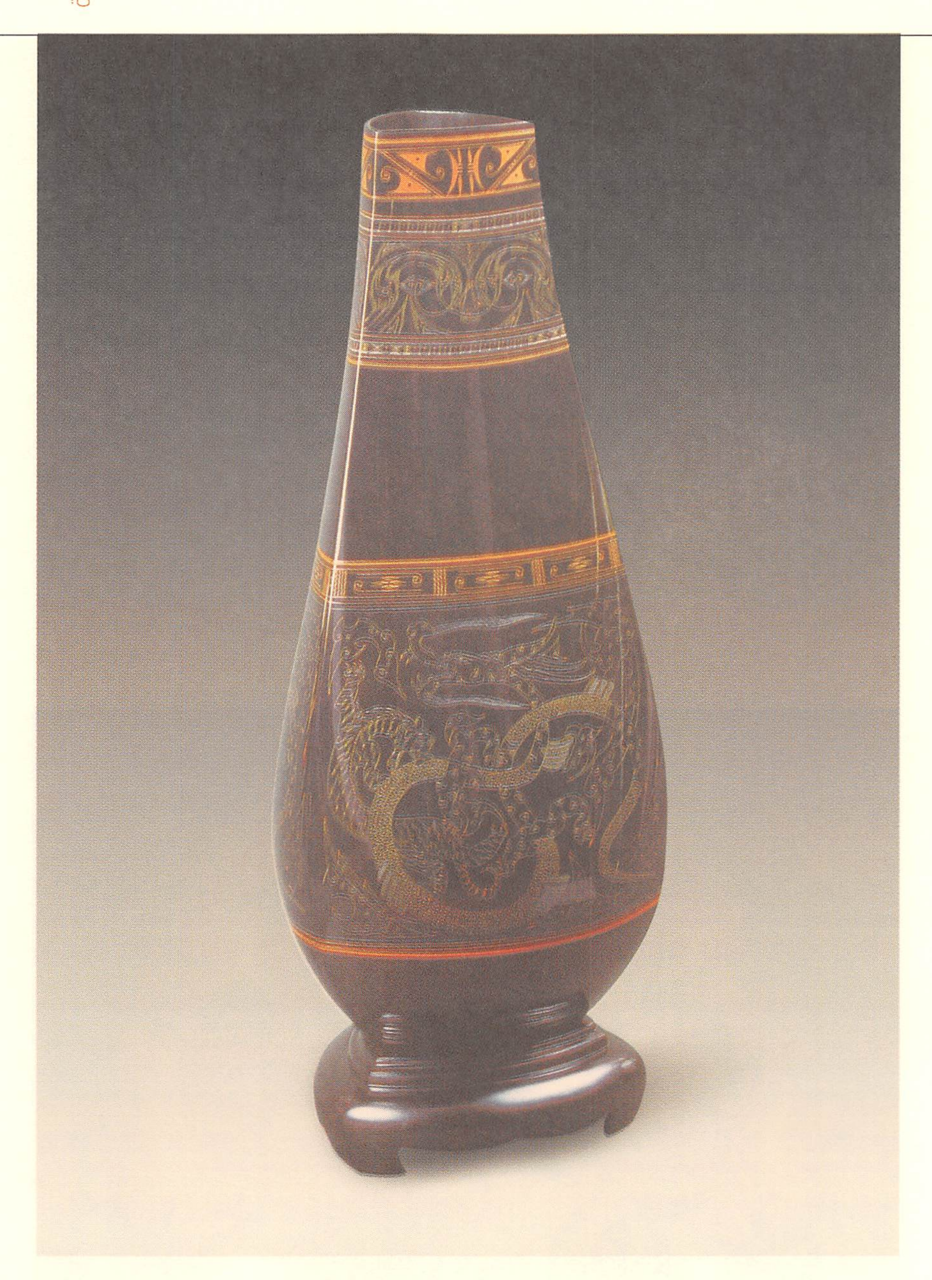




الصورة 3-29 مِروَحة مُنثنِية تصويرية ثلاثية الأُطر بالوَرْنيش الأسود والذهب المُمَوَّه، «المتحف الجديد لمقاطعة غوانغدونغ»، قاعة العرض في «معرض غوانغدونغ التاريخي والثقافي» (تصوير فينغ دونغلي)

«التمويه بالذهب» هو استخدامِ صمغ ذهبي لرسم أنماط تصويرية على قاعدة الوَرْنيش، ومن ثم وضع ورق الذهب أو التِّبر قبل أن يجفّ الوَرْنيش. وحِرْفة التمويه بالذهب تُماثِل التصوير بالرسم، وهي ذات تأثيراتٍ زخرفية قوية جداً. واللون الأساسي للتصوير بالرسم هو عموماً اللون الأسود أو البُنّي، في حين أنّ الألوان المستخدمة لرسم الأنماط تتباين ولا تنحصر بالذهب.

والحَفْر بالإبرة الذي يستخدم إبراً كالأقلام، والتطعيم بالذهب «تشيانغ جين» نوعان آخران من الحِرَف الزُّخرفيّة في التزيين بالوَرْنيش. ومن بين خصائص الحِرَف التقليدية الصينية أنّ مجموعة من الحِرَف تخضعُ للابتكار خلال عمليات التقليد في ما بينها. على سبيل المثال، إنّ حِرْفة شَيّ الخزف الأخضر الفريد تقليدٌ للقِوام البلّوري للجاد، وحِرفَ الوَرْنيش والخزف تقليدٌ للأنماط المُتَشكِّلة بصَهْر البرونز وقولبته. أمّا حِرْفة الحَفْر بالإبرة ووَضْع الوَرْنِيش (الصورة 3-30) التي بدأت في فترة الدول المُتَحارِبة فهي مجرّد تقليد لأنماط زخرفة البرونز. فأنماط السُّحُب الدقيقة، وأنماط الحيوانات والنباتات المتقنة إنّما هي بدقّة الشَّعْرَة، كما أنها ناعمة وأنيقة. ونمط التطعيم بالذهب «تشيانغ» هو النَّقْش بدقّة على أساس الحفْر بالإبرة. وعندما تُمْلأ الخطوط بالذهب والفضة، عندها يُطلَق على هذا النمط «تشيانغ جين». فعلى سبيل المثال، إن «صندوق الإمبراطور تشيانلونغ من سُلالة تشينغ ذو



الصورة 3-30 استُخدِمَ تقليد حِرْفة النَّقش بالإبرة في تُحَفة الوَرْنيش التجريدية هذه العائدة لسُلالة «هان»، وصنعها جينغ تسيوتشيان

ظهرت حِرْفة النَّقش بالإبرة باكراً منذ فترة «الدول المُتحاربة» على يد سُلالة «هان»، وكان النَّقش بالإبرة على الوَرْنيش غير المصقول متطوراً جداً، كما تطوّرت حِرْفة التطعيم بالذهب بملء الفراغات الناجمة عن نقش الإبرة بالذهب. وتأثير النمط الدقيق لنقش السَّحابة بالإبرة وتطعيمها بالذهب أكثر دقّة وأناقة من تطعيم الذهب والفضة على البرونز.



قاعدة من الحرير، ونمط العنقاء والوَرْنيش المطعَّم بالذهب على أشكال بتلات زهرة السَّوسَن» المُتقنة، حيث تكمن تحت الأزهار والطيور المرسومة بريشةٍ دقيقة قاعدة من الحرير مُلِئت بالوَرْنيش. ولم تُطعَّم حدود طائر العنقاء بالذهب فحسب، بل طُعِّمَت تفاصيل الريش أيضاً بالذهب بشكلٍ متقن فوق القاعدة الحمراء، فبدت مثل الكعكة المكسوة بغطاءٍ سكّري. (الصورة 3-31)

الصورة 3-31 صندوق على شكل بتلة زهرة السَّوسن بنمط العنقاء مطعَّم بالذهب ومَطلِي بالوَرْنيش فوق قاعدة من الحرير، وهو يعود للإمبراطور تشيانلونغ من سُلالة «تشينغ»، متحف القصر، بيجينغ، الصين

تُعتبر فترة الإمبراطور تشيانلونغ من سُلالة «تشينغ» الذروة في تطوُّر حِرْفة التطعيم بالذهب والطلاء بالوَرْنيش؛ حيث وصلت هذه التقنية إلى مرحلة التمام. والصندوق المطعَّم بالذهب والمَطلِي بالوَرْنيش هذا توليفة من التطعيم بالذهب والطلاء بالوَرْنيش، وقد استُخدِمَت فيه وسيلة التنظيم التراتبي في الأنماط. ويستخدم الصندوق قاعدة من الحرير لترتيب الأزهار المُتداخِلة، ومن ثم يستخدم تلك الأزهار المُتداخِلة لينطلق منها طائرَا العنقاء، والأنماط واضحة ومعقَّدة من دون فوضى، وتُمثِّل أرقى مستوى لحِرْفة الوَرْنيش في فترة تشيانلونغ.

والبريق الطبيعي لأواني الوَرْنيش ليس بتألُّق المعادن، وليس آسراً للنظر كتلألؤ الجواهر والدُّرَر، بل إنّ اللمعان أخفُّ بريقاً. وبما أن طبقة النخبة كانت تنشدُ الموضة، وتُفضِّلُ المشغولات المُتّسِمة بالابتكار والجمال والنُّدرَة، كان الحِرَفيون يبتكرون حِرَفاً جديدة وخلّاقة. وخلال هذه العملية، أُعيدت كتابة تاريخ ألوان الوَرْنيش بشكلٍ متواصل، حيث شهدت حِرْفة الوَرْنيش تجدُّداً مبتكراً على نحو مستمر. لذا، عكست أسطح أواني الوَرْنيش تأثيراتٍ برّاقة زاهية الألوان، وجمالاً رائعاً يتراوح بين العمق والضَّحالة، مع تغييراتٍ غنية. فعلى سبيل المثال، تأتي حِرْفة مشغولات الوَرْنيش على هيئة جلد وحيد القرن (الصورة 3-32)، وتُعرَف في الشمال بحِرْفة «وَرْنيش جلد النمر»، أو «وَرْنيش شجر البتولا». أمّا في الجنوب

الصورة 3-32 طاولة «كانغ» ذات الشقوق الجليدية المَطلِية بالوَرْنيش على نمط جلد وحيد القرن، وهي تعود إلى سُلالة «مينغ»

بات معروفاً أنّ تقنية «نمط جلد وحيد القرن» قد ظهرت في فترة «الممالك الثلاث» في التاريخ الصيني. وقد تطوّرت هذه الحِرْفة خلال سُلالتَي «سونغ» و«يوان» سريعاً. وفي فترة سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ» وصلت إلى مرحلة النضوج. واللونان الأحمر والأسود اللذان يبدوان في عمق وسط طاولة «كانغ» يُشكّلان سُحُباً حول شمسٍ حمراء. وهي تبدو مرقّشة ومتموّجة، وتُشكّل نموذجاً لحِرْفة «الوَرْنيش المرقّش» لسُلالة «مينغ».





الصورة 3-33 جزء من سطح مَطلِي بوَرْنيش «أنهوي» على نمط الأناناس المعاصر، صنعه جان إركي (تصوير ما كايجن)

منذ عهد سُلالة «سونغ» الجنوبية، كان حِرَفيو وَرْنيش «هويجو» في أنهوي يستخدمون نمط «وَرْنيش الأناناس» بمختلف الألوان المصنوعة من خام الوَرْنيش المُنتَج محلياً والغني بالأملاح المعدنية الملوّنة مثل الفيروزي، والقرمزي القاني، وكرومات الرصاص. ويُستخدَم هذا الوَرْنيش الخاص في الزخرفة، وصناعة مشغولات صغيرة مثل صناديق حجر الحبر، والأواني، ومقابض المراوح. وقد فُقِدَت هذه الحِرْفة لفترة معيّنة. وصنْعة وَرْنيش «هويجو» بنمط الأناناس التي نراها اليوم قد أُعيدَ تطويرها من قِبَل الأجيال اللاحقة. ويمكن رؤية مستويات مختلفة من تأثيرات قاعدة الوَرْنيش تحت سطح الوَرْنيش الزجاجي.

فتُعرَف بحِرْفة «وَرْنيش الأناناس»، حيث تُصْقَل كلّ طبقة من الوَرْنيش المُطلى به، لتظهر على سطح الوَرْنيش دوائر وطبقات من بقعٍ ملوّنة بألوان الأحمر والأصفر والبُنّي والأخضر، وتبدو كسُحُبٍ وبراعم صنوبر، مع تغييراتٍ رائعة. (الصورة 3-33)

وعلى نحو مختلف عن حِرْفة وَرْنيش جلد وحيد القرن الزّاهي، يوجد في زخرفة الوَرْنيش نوع من الحِرْفة يُوظِّفُ القِوام الناعم واللون الحِيادي للوَرْنيش؛ وهو حِرْفة «نَقْر الوَرْنيش»، أو «نَقْش الوَرْنيش». ويتم تشكيل القاعدة السَّميكة للوَرْنيش المنقوش عبر وضع المئات من طبقات الوَرْنيش بغية إحراز سماكة معيّنة لِنَحْتها ونقشها. وإنّ طَلي عدّة مئاتٍ من طبقات الوَرْنيش الملوّن يتطلّب من الحِرَفيين سنوات عديدة من العمل. وتتباين أساليب نقش الوَرْنيش أيضاً مع اختلاف الثقافات والمستويات التقنية للعصور المتعاقبة. فنَقْر الوَرْنيش خلال سُلالة «تانغ» لم يكن يُخفي أثر الصّنعة، وبالتالي يبدو بسيطاً وبريئاً وحاداً. وفي المقابل، إنّ أعمال نَقْر الوَرْنيش لسُلالتَي «سونغ» و«يوان» تُخفي أثر الصَّنعة، وبالتالي تكون ناعمة وصقيلة بشكلٍ استثنائي. ويتضمّن نَقْر الوَرْنيش نَقْر اللون الواحد، على غرار الوَرْنيش الأحمر أو الأخضر أو الأصفر، وكذلك نَقْر الوَرْنيش بلونَين أو أكثر؛ وهو النَّقْر الملوّن. فعلى سبيل المثال، يُظهِرُ نمط نَقْر الوَرْنيش بهيئة جلد وحيد



الصورة 3-34 «صندوق نقر الوَرْنيش بنمط وحيد القرن»، صنعه جانغ تشينغ كأحد «الكنوز الستة» (تصوير)

يُعرَف نمط «نقر الوَرْنيش بنمط وحيد القرن» أيضاً بتسمية «نقش السَّحابة». وهو يُصنَع عادةً عبر طلاء العشرات بل وحتى المئات من طبقات الوَرْنيش ذات اللون الواحد حتى تحقيق السماكة المطلوبة، ومن ثم تُطلى طبقات محدّدة من وَرْنيش ذي لون آخر، وبعدها يُطلى الوَرْنيش الملوّن إلى سماكة معيّنة، ومن ثم يتمّ نقر الوَرْنيش بزخارف مختلفة. ويُظهِر جزء من الصندوق ألوان الوَرْنيش في الطبقات المتكدّسة؛ وتشمل أنماط الزخرفة الشائعة سُحُباً وأعشاباً ملتفّة.

القرن (الصورة 3-34) شكل «سحابة معقوفة وملتفّة». وبالتالي، يُعرَف أيضاً في الصين بتسمية «نَقْش السَّحابة»، أمّا في اليابان فيُدعى «العجلة المُنحَنِية»، «كو لون». وفي نَقْر هيئة وحيد القرن، تتبدّى طبقة ملوّنة داخل طبقات أخرى «وو جيان جو تسيان»، كطبقة وَرْنيش أحمر مختلفة السّماكة بين طبقاتٍ من الوَرْنيش الأسود؛ حيث يُظهِر مقطع في «السّحابة المعقوفة الملتفّة» طبقةً ملوّنة كخطٍّ أحمر تتبدّى بوضوح بين الطبقات السوداء.

وفيما حقّقت مهارات الحِرْفة مرحلة الإتقان، وتطوّرت صناعة هذه الحِرْفة إلى درجة معيّنة، فإن ظاهرة غريبة ربما تظهر؛ وهي الخلط والمقارنة. إنّها دائرة مُفرَغة ويصعب الإفلات منها؛ لأنّ الابتكار في الحِرْفة أصبح صعباً عند المستوى التقني على الرغم من أهميته، في حين أنّ ظاهرة «الخلط والمقارنة» قد تُعتبر أيضاً فكرة جديدة، ونمطاً جديداً من ناحيةٍ ما. وقد اتّبعَت حِرْفة زخرفة الوَرْنيش خلال سُلالة «تشينغ» حتماً مسار حِرَفٍ مثل صناعة الخزف والمنحوتات، ودُمِجَت جميع أنواع تقنيات الزَّخرفة في تقنيةٍ واحدة لتُظهِر ميزةً معقّدة ولو كانت متقنة، وذلك بغية تسليط الضوء على صعوبة هذه الحِرْفة.

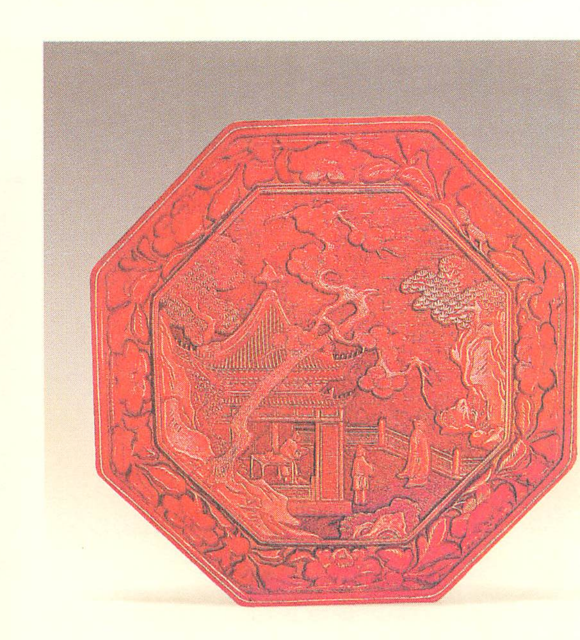
وقد انتشرت حِرْفة الوَرْنيش من الصين إلى اليابان وكوريا ودولٍ أخرى،

وخضعت للتطوُّر والابتكار في تلك البلدان. فعلى سبيل المثال، يُعرَف نَقْر الوَرْنيش الأحمر في اليابان بتسمية «مُراكَمة الأحمر»، و«ديو جو». وقد تأثَّر الفنّانون اليابانيون تِباعاً بالحِرَفيَين الصينيَين الشهيرَين في حِرْفة الوَرْنيش جانغ تشينغ (الصورة 3-35) ويانغ ماو من سُلالة «يوان» (الصورة 3-36)، وأطلقوا على الحِرْفة تسمية مُدمَجة «ديو جو يانغ تشينغ»، وأصبح هذا الاسم أيضاً اسم شُهرةٍ خاصاً بعائلاتٍ برعت في صناعة الوَرْنيش. ومع ذلك، نظراً إلى الفوارق الثقافية، هناك أيضاً فوارق في فَهْم هذه الحِرْفة وتوصيفها؛ فقد استخدم الفنّانون الصينيون أيضاً كلمة «ديوي»، ولكنّها استُخدِمَت في إشارةٍ إلى حِرْفة أخرى، على غرار «حِرْفة الأحمر» أو «ديوي هونغ»؛ وهي وسيلة لاستخدام الرماد لمُراكمة أنماط ثلاثية الأبعاد، ومن ثمّ نَقْشِها على شكل أنماط وزخرفتها، وأخيراً طَلي التُّحفة بأكملها بالوَرْنيش. ومقارنةً مع نقْر الوَرْنيش، تُعتبر هذه الحِرْفة ذات درجةٍ أقل من الصعوبة، وتتطلّب ساعات عمل أقل، ولذلك أُطلِقَت عليها تسمية «نَقْش الوَرْنيش الزائف». وكان من شأن حِرْفة مشغولات الوَرْنيش أنْ طوَّرت منتجات جديدة في مسار انتشارها وتبادُلها بين مختلف الدول، ولذلك شهِدَت تغيُّراً، وتطويراً، وارتقاءً. فعلى سبيل المثال، فيما تُسمّى حِرْفة «النَّقْش بالذهب» «تشيانغ جين» في الصين، فإنّها تُدعى في اليابان «التغطيس بالذهب» «تشين جين»، وكلمة «تشين» تعكسُ تماماً فَهْم الحِرَفيين اليابانيين لهذه الحِرْفة. وما ينطوي على مغزى أعمق، هو أنّ ترجمةً صينية أخرى لاسم «اليابان» كما تُلفَظ بالإنكليزية «» هي تماماً «مشغولات الوَرْنيش». ويبدو أنّ هذا المصطلح قد مثّل إلى حدٍّ ما التبادُلات «الصينية-اليابانية» لثقافة الوَرْنيش وتأثيراتها العميقة.



الصورة 3-35 طبق بنمط زهرة الغاردينيا وقاعدة خشبية بنقر وَرْنيش أحمر، صنعه جانغ تشينغ من سُلالة «يوان»، متحف القصر

كان جانغ تشينغ يُفضِّل نقش أزهار متفتحة مع براعم جاهزة للتفتُّح، وأوراق نباتات ملتفَّة تُغطِّي الطبق بأكمله. وهذا الطبق واحد من أعماله الكلاسيكية، حيث وضع بضع مئاتٍ من طبقات الوَرْنيش. وفي وسط الطبق هناك زهرة غاردينيا كبيرة مع أربعة براعم، والنَّقش غائرٌ وصقيل الحواشي من دون أي أثر للقطع، ما يُمثِّل المستوى المتفوِّق لحِرْفة الوَرْنيش الصيني.



الصورة 3-36 طبق «الشلال» ثُماني الأضلاع بنقر الوَرْنيش الأحمر، صنعه يانغ ماو من سُلالة «يوان»، متحف القصر

وصل إلينا عددٌ قليل من أعمال يانغ ماو. ولعلَّ أشهرها طبق «الشلال» ثُمانيّ الأضلاع بنقر الوَرْنيش الأحمر. وقد طُلِيَ كامل طبق «الشلال» ثُماني الأضلاع بالوَرْنيش الأحمر، وتبدو فيه السماء والأرض والمياه بأنماط خلفية مختلفة ذات نقشٍ رائع. وفي وسط الطبق رُسِمَ مشهد لصيوان، وأشجار، وصخور، ورجل عجوز ينظر إلى الشلال وقربه صبي في خدمته. والنقش البارز إلى جانب الحَفْر الخفيف يجعل عناصر هذه المشهد متناسِبة جيداً من حيث القرب والبُعد.



| صَبّ القالب والتّطعيم بالسِّلك يمنحان المعادن أشكالاً وألواناً

في مقارنةٍ مع بلاد ما بين النهرين ومصر، كانت الصين متأخِّرة في تحقيق أوج عصر البرونز. ولم يتحقَّق ذلك حتى مجيء سُلالتَي «شانغ» و«جو». وعلى الرغم من تأخُّر ظهور الحِرَف المعدنية، إلا أنه من خلال المحافظة على النظام الطقوسي، تطوّرت تقنية تصنيع المعدن في الصين بشكل سريع، وكانت على مستوى عالٍ، واتّسمت الابتكارات التقنية والأشكال وزخارف المشغولات بخيالٍ فنّي خصب. فالمشغولات البرونزية لسُلالتَي «شانغ» و«جو» (الصورة 3-37) المُطَعَّمة بالذهب والفضة في العهد السابق لسُلالة «تشين» وخلال عهد سُلالة «هان»، والمصابيح البرونزية لسُلالة «هان»، والمرايا البرونزية والمَصوغات الذهبية والفضية لسُلالة «تانغ» (الصورة 3-38)، ومشغولات «سواندي لو» لسُلالة «مينغ»، والآنية المَطلِية بالمينا والملوّنة والمطعَّمة بالأسلاك لسُلالتي «مينغ» و«تشينغ»، والمَصوغات المُخَرَّمَة والمطعَّمة بالجواهر (الصورة 3-39)؛ كلّها معاً بَدَت في غاية الإتقان والبراعة في الصنعة، وشكّلت دلائلَ على مراحل التطوير في الحِرَف المعدنية الممتازة طوال فتراتٍ مختلفة من تاريخ الصين القديمة.



الصورة 3-37 إناء الخمر «ويي جوي» من العهد المبكر لسُلالة «جو» الغربية، عُثِرَ عليه في ليوليهي، بيجينغ، «متحف العاصمة»، بيجينغ

مقارنةً مع برونزيات سُلالة «شانغ»، تطوّرت برونزيات سُلالة «جو» باتّجاه العملية والنَمنَمة والتسلسل. وشكل هذا الإناء جميلٌ؛ فبالإضافة إلى فوهته الطويلة، وذيله الملتفّ إلى الأعلى، وخصره الضيق، وبطنه الضامر، وقعره المدوَّر، ثمة اعتبارٌ خاص أُولِيَ لتباين الخطوط والمنحنيات في الشكل. فعلى سبيل المثال، العمودان على شكل مِظلّة، والصحن نصف الحَلقي صُمِّم في الجزء الأعلى من الإناء، في حين صُمِّم الجزء الأسفل مع ثلاث قوائم مخروطية الشكل تلتفُّ أصابعها نحو الأعلى. ونُقِشَت على جدار البطن كلمة «ويي»، ومن هذا النَّقْش جاء اسم الإناء.



(إلى اليمين) الصورة 3-38 المرآة البرونزية «لوزنجي» بنمط الطيور والأزهار، عائدة لسُلالة «تانغ»، «متحف العاصمة»، بيجينغ (تصوير كونغ لانبينغ)

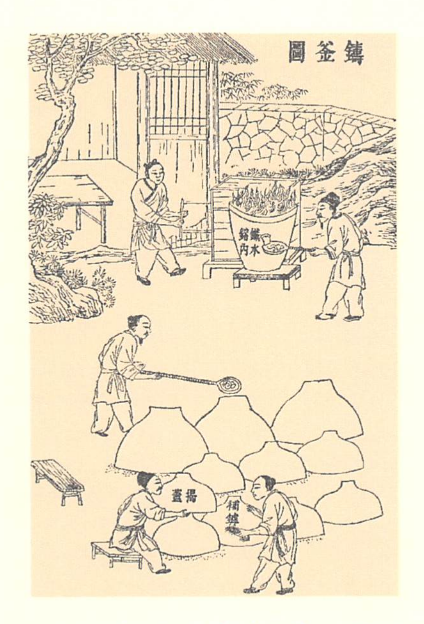
في المرآة البرونزية، تتبادل الأزهار والطيور الأدوار، في حين أنّ الانعطافات كاملة وسلِسَة. ويُشير الجذعان التوأمان، وزهرتا اللوتس، والأعشاب المتداخِلة، وعُقَد المُحبّين الحقيقيّين إلى الحُبّ المكرَّس والحياة السعيدة للزوجين.

(في الأسفل) الصورة 3-39 «تاج فونيكس» مطعَّم بالجواهر والدُّرر، وهو عائد إلى الملكة تسياودوان من سُلالة «مينغ»، «متحف دينغلينغ»، بيجينغ

يستخدم «تاج فونيكس» على نحو شامل حِرفتَي الطِّلي بالمينا الملوَّن والتطعيم بالدُّرر، وتختار حِرْفة الطلاء بالمينا مجموعة من المواد الخاصة بالذهب والفضة، مع أشكال سِلكيّة أساسية أُنجِزَت من خلال الفَتْل والفَرْك كوحداتٍ صغيرة، على غرار سِلك عقدة «البامبو» الأساسي المُستخدَم عموماً، وكذلك سِلك الكرمة، وسلك القمح، ومن ثم من خلال توليفةٍ من العمليات مثل التدعيم، والتكويم، والحَبْك، والحِياكة، والتجميع، والتخريم، والمَلء، واللحم، لإنتاج نمذجةٍ دقيقة وأكثر تعقيداً.



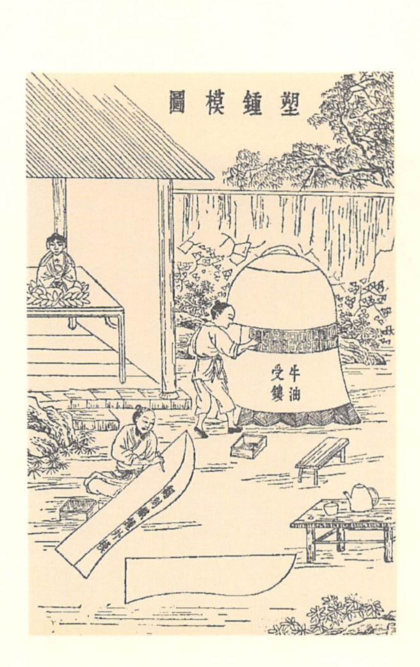
أمّا المصطلح «مو فان» (النموذج) الذي يستخدمه الشعب الصيني اليوم لوصف مثالٍ ما، فينبعُ في الواقع من الحِرَف المعدنية القديمة. فالنمذجة صنعةٌ تستخدم تقنيات صَهْر المعادن وصَبِّها من أجل قولبتها لتتّخذ أشكالاً من المادة المُنصَهِرة عبر «التكتيل» (الصورة 3-40). وقد اخترعَ الحِرَفيون المهرة معدّات صَهْر المعادن وطَرْقها، ووضعوا المعادن



الصورة 3-40 «صَب القِدْر»، كتاب «تيانغونغ كايوو» لمؤلفه سونغ ينغتسينغ من سُلالة «مينغ»

يسكب الحِرَفيون الحديد المصهور في قالب القِدْر المصنوع مسبقاً. وفيما يبرد الحديد السائل، يرفع أولئك الحرفيون غطاء قالب الصَّب، فيظهر شكل القِدْر.

المُنصَهِرة في أحواضٍ ترابية، أو قاموا بصبِّها في قوالب لتحويلها إلى أدوات وأوانٍ. وهنا تنتمي «المو» إلى قطبية «اليانغ»، أمّا «فان» فتنتمي إلى قطبية «الين». وإذا وُضِعَت «مو» إلى جانب «فان» فذلك يعني تناغم «الين» و«اليانغ». وعادةً، من أجل صَب الأواني المعدنية ينبغي في البداية صنع نماذج. وقد ظهرت القوالب الحجرية بدايةً في الأزمان القديمة، ومن ثمّ ظهرت القوالب الفخارية والقوالب المعدنية



الصورة 3-41 «قولبة قالب صَب الجرس»، كتاب «تيانغونغ كايوو» لمؤلفه سونغ ينغتسينغ من سُلالة «مينغ»

فيما يتّخذ سطح الجرس الحديدي شكلاً دائرياً، وبغية تسهيل القولبة بإزالة قالب الصَّب، يُقسّم قالب الجرس الحديدي إلى أجزاء عديدة يجري نقشها، ومن ثمّ يتم جمع كلّ أجزاء قالب الصَّب الخارجية. وبعد استكمال القولبة، يُزال كلّ جزء من القالب الخارجي على التوالي.

(الصورة 3-41)؛ وهي ملائمة لتصنيع أشياء معقّدة. وطالما أنّ القوالب بقيت معيارية، فإن المكوّنات المعدنية تكون ذات جودة عالية، كما تكون الحرارةُ مُتَحَكّماً بها على نحو تام، وتقنية الصَّهْر بمستوى عالٍ، وتكون المشغولات المُنتَجة قادرة على الوصول إلى درجة إتقان ودقّة تُوازي سيف «مويي».

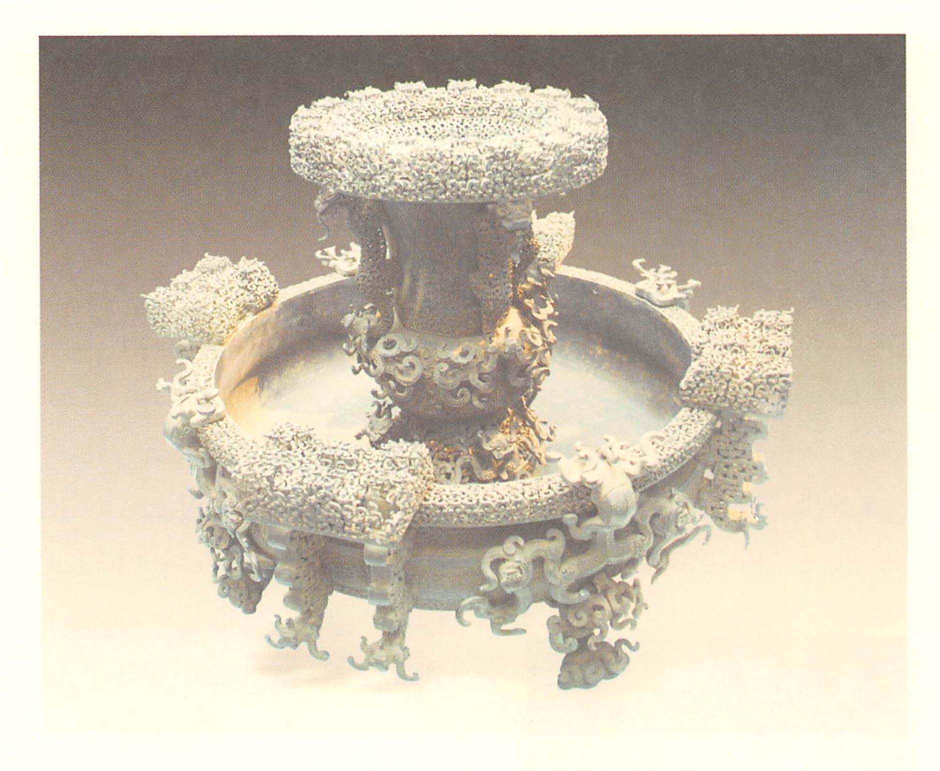
وفي النمذجة، هناك وسيلة خاصة تُدعى «صَب التلبيس»، المعروفة أيضاً «بصَب الشمع المفقود» . وهذا النوع من الصَّب يمكن وصفه كعملية الانتقال من الشكل (قالب شمع بحالة صلابة) إلى انعدام الشكل (الذوبان إلى شمعٍ سائل)، ومن ثم التشكيل (أي يُشكَّل المعدن على هيئة الشمع الأصلية) (الصورة 3-42). وهذا يتيح للمشغولات المعدنية ذات القِوام الثقيل أنْ تعكس نوعاً من الجمال الدقيق ومتعدّد الأوجه. ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد، كانت حِرْفة «الصَّب بالشمع المفقود» في الصين على مستوى عالٍ. «فكأس النبيذ زون - قرص الماء» للماركيز «يي» من دولة «زينغ» عملٌ فنّي برونزي دقيق، ويشتمل على حِرَف مثل النمذجة التقليدية، وصَب الشمع المفقود، واللّحمِ بمسامير البرشام. وتبدو فوهة كأس النبيذ «زون» مفتوحة على شكل بوق، وزُيِّنَت كلّياً بأنماط أفاعٍ ملتفّة بطبقاتٍ عديدة، فيما يمنح الشكل الإجمالي تأثيراً خاصاً للقوام؛ وهو ما غيَّر الانطباع الثقيل للمشغولات البرونزية. وبين عنق كأس النبيذ «زون» وبطنها، هناك أربعة تنانين تتسلّق عمودياً، وقد نُقِشَت أجسامها بأنماط «بان تشي»، وتلتفت التنانين الأربعة



الصورة 3-42 عامِلة تُعالِج نماذج من الشمع، قاعدة الإنتاج في شركة .. في سيشوان (تصوير هوانغ جينغيو)

قالب الشمع هو نموذج صَبّ تمّ صنعه من مواد تعتمد على الشمع، أي صنع قالب صَبّ باستخدام مواد شمعية؛ وهي وسيلة صَبّ شائعة.





الصورة 3-43 «كأس النبيذ زون - قرص الماء» للماركيز «يي» من دولة «زينغ»، «فترة الدول المتحاربة»، متحف مقاطعة هيوبيي (تصوير هوانغ تسو)

«كأس النبيذ زون - قرص الماء» للماركيز «يي» من دولة «زينغ» هي تحفة البرونز الأكثر تعقيداً وجمالاً في «فترة الربيع والخريف». وكأس النبيذ هي «زون»، أمّا القرص فهو وعاء ماء. وبهذا، تجمع «كأس النبيذ زون - قرص الماء» للماركيز «يي» من دولة «زينغ» معاً الكأس والقرص في تحفةٍ واحدة في غاية الابتكار.

إلى الوراء، فيما التفّت ألسنتها على وحوش «كوي» الأربعة (وحش ذو قائمة واحدة) الجاثمة عند الجزء السفلي من فوهة حوض القرص، في تناظرٍ عمودي وأُفقي. وقد صُنِعَ هذا التمثال البرونزي بأكمله بواسطة قوالب ذات معايير وأنماط مختلفة، وبالتالي اتّسم بالحيوية والشفافية عند طبقاتٍ مختلفة (الصورة 3-43). وفي القرن العشرين، حسَّنت الدول الغربية من هذه الحِرْفة التقليدية، وشهِدَت وسيلة سَكْب الشمع المفقود القديمة المزيد من التطوير عبر مكوّنات وأدوات دقيقة للصَّب في حقول الطيران وبناء السفن الحديثة.

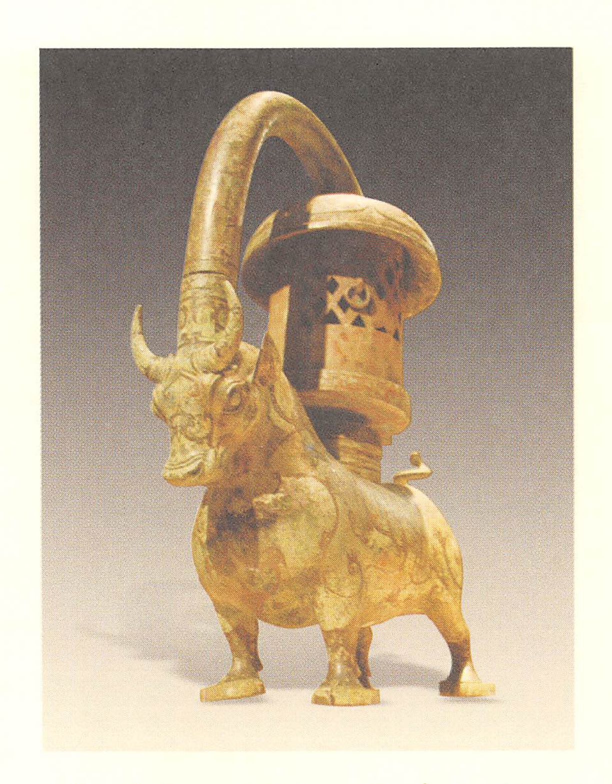
ويمكن القول إنّه إذا كانت حِرْفة النمذجة تُركِّز على قولبة المشغولات المعدنية، فإنّ التطعيم بالذهب والفضة وسيلة زُخرفية تجعل المشغولات المعدنية متّسِمة بالجمال (الصورة 3-44). ويحمل «التطعيم» أيضاً معنى طلاء الأدوات والأواني المعدنية، ولكنّه يعني عادةً ضغط خيوط الذهب والفضة داخل أنماط منقوشة بعمقٍ ضئيل، ومن ثمّ شحذها لجعل الأنماط والقاعدة تُظهِر تألقاً معدنياً مختلفاً. واستخدام حِرْفة التطعيم شائعٌ أساساً في الأسلحة والمشغولات الطقوسية، والأشكال بسيطة وبديعة، وأنماط التطعيم دقيقة وأنيقة. وشَهِدَ التطعيم بالذهب والفضة في العهد السابق لسُلالة «تشين» تطوُّراً جديداً خلال عهد سُلالة «هان»؛ في توليفةٍ مع المشغولات العمليّة. وبالإضافة إلى المصابيح البرونزية التي كانت تُصنَع على شكل

الصورة 3-44 حاملة الأقلام البرونزية المطعّمة بالذهب والفضة «نمرٌ يعضُّ غزال»، من «فترة الدول المتحاربة»، عُثِرَ عليها في ضريح «بينغشان جونغشانوانغ» في هيوبيي، متحف القصر، بيجينغ

الجسم الأساسي لحاملة الأقلام على شكل نمر ذي عينَين محدِّقتَين، وأُذنَين منتصبتَين، وجسمٍ ملتوٍ، وذيل ملتفّ، ويقبض بفكّيه على صغير غزال يُكافِح بيأس للإفلات، ولكن من دون جدوى. ويلتفّ جسم النمر على شكل قوسٍ، فيما تبدو كفّه الأمامية اليمنى مرفوعة في الهواء، ويبدو ممسكاً بقائمة الغزال، فيما تتوازن التُّحفَة بدعمٍ من قائمة الغزال الصغير؛ هذه الفكرة بديعة وطبيعية على حدٍّ سواء. وقد طُبِّقت حِرْفة التطعيم بالذهب على رأس النمر وظهره وذيله لتُمثِّل بحيوية أنماطاً مجرّدة لوَبر النمر.



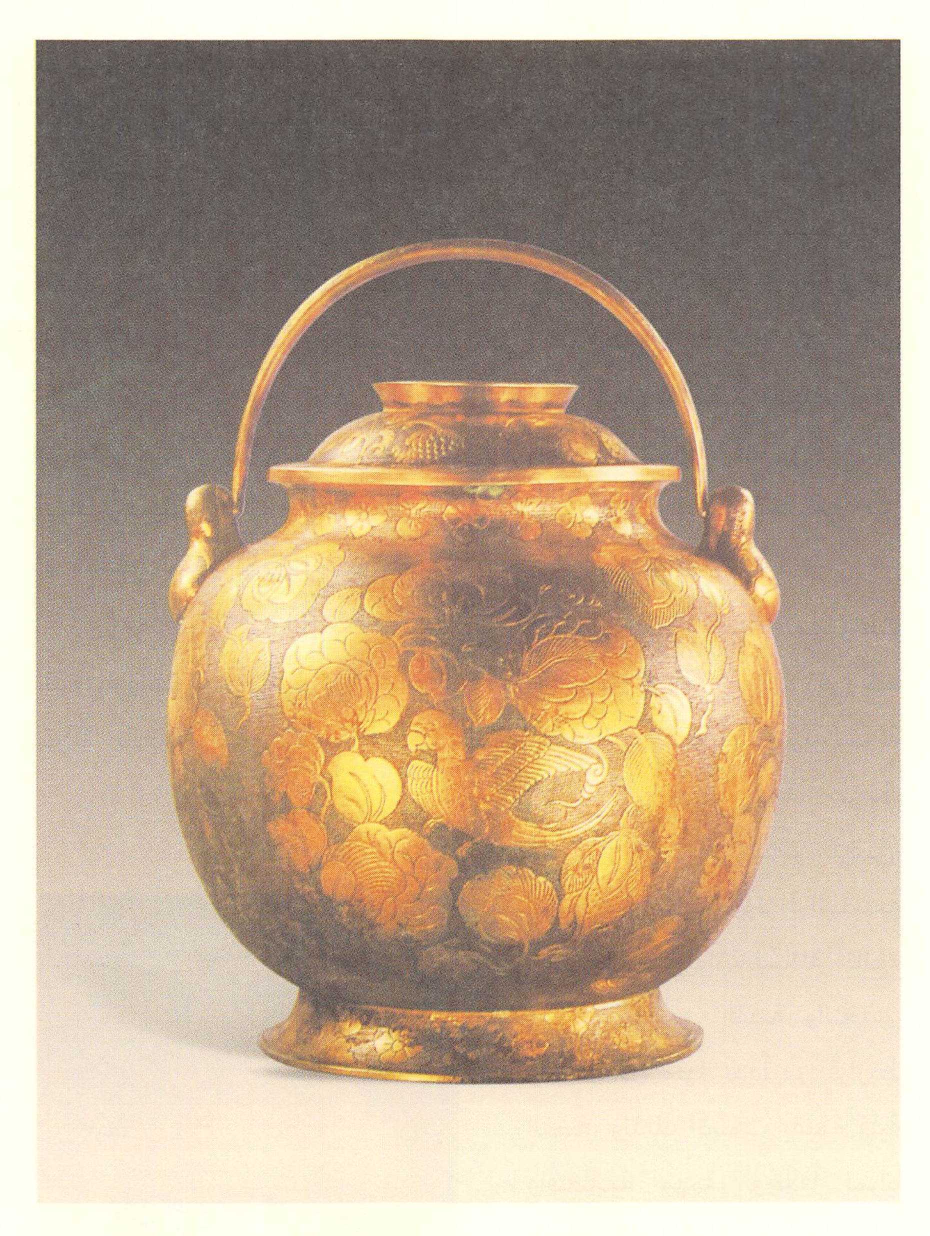




الصورة 3-45 المصباح النُّحاسِي الذي يبدو على شكل ثور، وهو مطعَّم بالذهب والفضة، وعائد لسُلالة «هان» الشرقية، عُثِرَ عليه في ضريح «يانغجو هانجيانغ» «رقم 2» في جيانغسو، «متحف نانجينغ»

بشر، كانت المصابيح البرونزية التي تستوحي أشكالها من الحياة شائعة جداً. وخلال عهد سُلالة «هان»، وُجِدَ مصباح نُحاسي على شكل ثور في الأعمال التي وصلت إلينا واتّسمت بتصميمٍ بديع وكانت مطعَّمة بالذهب والفضة (الصورة 3-45). وعلى الجانب الخارجي لبدن المصباح، تبدو أنماط تنين وعنقاء دقيقة ومطعَّمة بالذهب والفضة بشكلٍ باهت. والانعطافات في قرن الثور وعُنقه وظهره في الشكل العام طبيعية وقوية، وتُمثِّل صفة الشجاعة والإقدام. وخلافاً لامتلاء بدن الثور وثباته، فإنّ لون المصباح زاهياً ونصف شفّاف، وآلية فتح لوح المصباح وإغلاقه تساعد على التوازن بين الضوء والزجاج الواقي، أمّا القرن الملتفّ إلى الوراء فيتصل بآلية تشتيت الغبار الداخلي، في حين أنّ الدخان لا يُطلَق مباشرةً بل يمتصّه الماء الموجود في الداخل بعد دورانه. إنّ وعي الشعب الصيني القديم لضرورة حماية البيئة وحكمته في التصميم مذهلان حقّاً. وإنّ هذا العمل الفنّي بمثابة اندماجٍ كلاسيكي بين الوظيفة العملية والجمال حتماً.

و»الطلاء بالذهب» تقنية أخرى تجعل المعادن باهرة (الصورة 3-46). وكما دُوِّنَ في الكتاب الشهير «خلاصة وافية للمواد الطبية»، «فصل الزئبق»، إنّ الزئبق «يمكنه



الصورة 3-46 «وعاء تيليانغ» بنمط الببغاوات المُمَوَّه بالذهب والعائد لسُلالة «تانغ»، متحف شانتسي

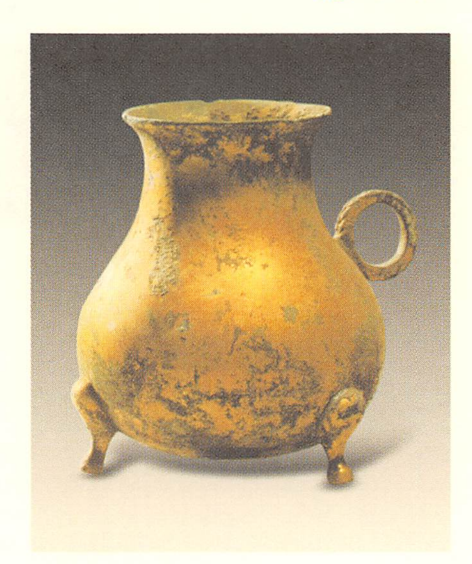
تتّخذ زخارف الوعاء الفضي من الببغاوات موضوعاً لها. وصورة الببغاوات التي تبدو وكأنّها حَيّة، والبدن الدائري للوعاء، وعناقيد الأزاهير تتناغم معاً مبدية جمال الوعاء. وعملية إنتاج هذا الوعاء معقّدة، وتجمع بين حِرَف الطَّرْق، والسَّكْب، والقَطع، والصَّقل، والنَّقْش بالإزميل، والشَّحذ، واللَّحم. وقد جرى لحم حلقة دائرية أسفل قعر الوعاء الفضي لتمتين هذا القعر.



أن يُليِّن الذهب والفضة ويجعلهما كعجين يمكن تصفيح المشغولات فيه». وفي الواقع، إنّ حِرْفة التمويه بالذهب التي كان يُطلَق عليها آنذاك اسم «التمويه بالنار» أو «التمويه بالزئبق» قد ظهرت خلال «فترة الربيع والخريف» في الصين التي كانت البلد الأول الذي بَرَعَ بهذه التقنية في تاريخ العالم. وبشكلٍ عام، يمكن تطبيق التمويه بالذهب على سطح أوانٍ نحاسية وفضية، ولكن ينبغي أن يكون السطح ناعماً ومسطّحاً، وبالتالي صقيلاً قبل تنفيذ التمويه بالذهب. يبدو قِوام «الوعاء المُذَهَّب «وو» (الصورة 3-47) لسُلالة «هان» الغربية صقيلاً وممتلئاً، وهو ذو عنق ضيق وبطن منبسط وقعر دائري، في حين أنّ كامل الوعاء من دون أي أنماط زُخرفيّة، وهناك حلقات منتظمة على الكتف، وثلاث قوائم داعمة، في حين أنّ السطح المُمَوَّه بالذهب فحسب يجعل سحر الوعاء أكثر تألقاً.

ووفقاً للسِجلّات التاريخية، شجّعت سُلالة «روجي» الغربية المصنوعات الذهبية والفضية؛ وهذا ما تماشى مع الانفتاح والاندماج الثقافي والوطني في عهد سُلالة «تانغ»، لذا تطوَّر إنتاج المشغولات الذهبية والفضية والمرايا البرونزية لسُلالة «تانغ» إلى ذروة فنّية جديدة. وبصفتها أدوات من العصر الذهبي، إنّ معظم المرايا البرونزية المُصَنَّعة خلال فترة «كاييوان» لسُلالة «تانغ» قد صيغَت من الفضة والنحاس، وتطلّب كلٌّ منها عدداً من قراريط الفضة، ولذلك اتّسمت بقيمة فنّية واقتصادية مهمة. وخلافاً لمرايا البرونز التي تتَّصِف بسِمَة عمليّة معيّنة، إنّ فن صناعة «كأس ليغونغ الذهبية ثُمانية الحافّة» (الصورة 3-48) يفوق بجماله صفته العمليّة؛ إنّه

الصورة 3-47 «الوعاء المُذَهَّب وو» العائد لسُلالة «هان» الغربية، متحف مقاطعة غويجو





الصورة 3-48 «كأس ليغونغ الذهبية ثُمانية الحافة» (-) العائدة لسُلالة «تانغ»، عُثِرَ عليها في هيجياكون، شانتسي، «متحف تاريخ شانتسي»

يبلغ العلو الإجمالي للكأس أقل من 5 سم، ومشهد عزف الموسيقى لشعب «الهُو» (قبيلة بربرية شمالية في الصين القديمة) ورقصات «الهُو» محفورٌ بعناية على الكأس. وخلال عهد سُلالة «تانغ»، كانت البلاد قوية ومزدهرة، وقد جذبت الكثير من البرابرة الذين احتشدوا في العاصمة. ولفترةٍ ما، سادت أنماط «الهُو» في «تشانغإيان» (¹). وقد استُخدِمت لدى صناعة الكأس الذهبية مهارات الحَفْر والنَّقْش بالإزميل، كما أنّ شكلها وزخارفها متأثّرة بالثقافة الغربية بعمق. وإلى جانب أنماط «بيض السمك» الصينية التقليدية، وأنماط عرائش الكرمة والطيور، تُظهِر الكأس الخصائص التي تُميِّز فنّ سُلالة «تانغ».

مزيجٌ من الصَّب المعدني الممتاز وحِرَف الحَفْر بالإزميل في ذلك الوقت، ويتّخذ كامل بدن الكأس أنماط «بيض السمك» كقاعدة له، فيما حُفِرَت أشكال زواحف وطيور على هذه القاعدة، كما حُفِرَت على حافة الكأس وأسفلها أنماط جدولٍ لؤلؤي؛ وجميعها تعابير حَيّة عن الفخامة والأُبّهة خلال عهد سُلالة «تانغ».

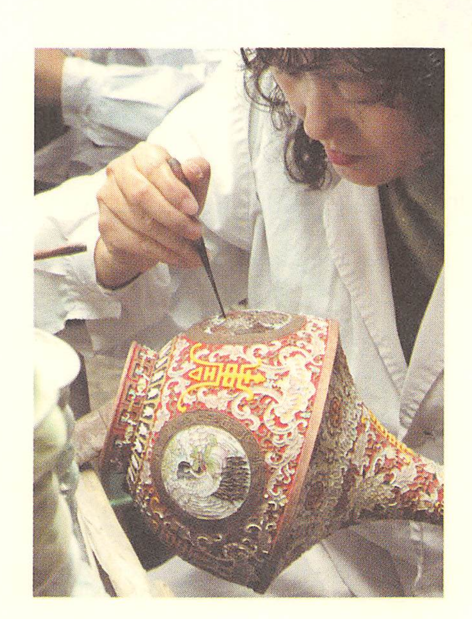
أمّا الحِرْفة المعدنية الأخرى التي لا يمكن تجاهلها في تاريخ التبادلات الثقافية الصينية مع الخارج فهي الطلاء بالمينا فوق النحاس والأسلاك النُّحاسيّة المقلَّمة (الصورة 3-49). وخلال فترة «جينغتاي» لسُلالة «مينغ» في الصين، بلغت هذه الصَّنْعَة



الصورة 3-49 «وعاء دومو» المَطلِي بالمينا الملوّن، وذو أنماط التنين «كوي»، وهو يعود إلى فترة «تشيانلونغ» من عهد سُلالة «تشينغ»

تعني كلمة «دومو» باللغة التيبتية «دلو الزبدة»، وقد تمّت لاحقاً إضافة حافّة تاجية إلى حافته العليا، كما أُضيف إليه مقبض وميزاب، وبذلك تشكّل إناء «دومو». وتستخدم الأقلّيات التيبتية والمغولية عادةً مثل هذا الوعاء للحليب. وقد تمّت تغطية هذا الوعاء بالمينا الزرقاء، وهو مزخرف بالكامل بألوان المينا الأحمر، والوَردي، والأخضر، والأصفر. وتتداخل أشكال تنانين «كوي» الهندسية مع زهرات اللوتس المتشابكة معاً؛ ما يجعل هذا الوعاء مفعماً بالألوان وبديعاً.

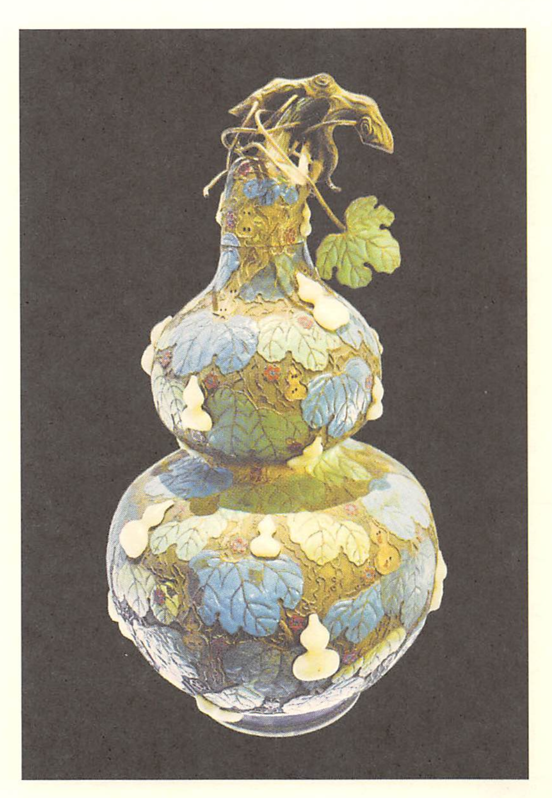
حدّ الكمال، وصُنِعَت المشغولات بالطلاء الخارجي الأزرق اللمّاع، وأطلقت عليها الأجيال اللاحقة تسمية «جينغتايلان» أي الآنية المَطلِية بالمينا الملوّن والمطعَّمة بالأسلاك. ومن أجل صنع طبقة مينا خارجية على قاعدة نحاسية وأسلاك نحاسية مقلَّمة، كما يقترح الاسم، يُعَدُّ إطار معدني بسماكة متساوية في البداية، ومن ثمّ يُطعَّم بزخرفات المينا فوق أسلاكٍ مقلَّمة. ويمكن أن يكون السِّلك المستخدم دائرياً أو مسطّحاً، وحينما يُثبَّت فوق الأنماط يكون متّسِماً بزخرفةٍ عالية، ويمكن أن يُشكِّل أيضاً حاجزاً بين الطبقات اللمّاعة المتجاوِرة لتجنُّب اختلاط الألوان. وعملية استخدام مِكْحَلة زرقاء وقَشَّة كقلمٍ لملء الألوان، ووضع الطبقة اللمّاعة الخارجية من أجل رسم صورة تُدعى «ديانلان» (تنقيط بالأزرق) (الصورة 3-50). وغالباً ما يُتَّبَع «تنقيط الأزرق» و«حَرْق الأزرق» في عمليةٍ متبادلة، الحَرْق بعد التنقيط، والتنقيط مجدداً بعد الحَرْق، ومن ثمّ الحَرْق مجدداً. وبعد الصَّقْل والتلميع، تُستكمل عملية الشَّحذ نهائياً. وقد تطوّرت على هذا الأساس لاحقاً حِرْفة طَلِي المينا فوق قاعدة نحاسية التي شاعت عملياً في البلاطات المَلَكية لسُلالة «تشينغ».



الصورة 3-50 عامِلة في «مصنع بيجينغ للمينا» تُنقِّط اللون الأزرق على وعاء (تصوير جو يفانغ)

وتماماً على غرار السعي وراء الزَّخرفة الغنيّة للمشغولات الذهبية والفضية، دأبَ الفنّانون الصينيون على توخّي الدقّة والبراعة في تلك المشغولات. فالحَفْر الدقيق بالإزميل، والصياغة التخريميّة، والتطعيم (الصورة 3-51) خصائص حِرَفية فريدة جاءت نتيجة تبادلات ثقافية مع بلدانٍ مختلفة. ويمكن القول إنّ الصين على الرغم من أنها جاءت متأخِّرة من ناحية الحِرَف المعدنية،





الصورة 3-51 إناء من «الجاد» على شكل يقطينة مطعَّم بالمينا، وهو عائد لفترة «تشيانلونغ» من سُلالة «تشينغ»، متحف هينان (تصوير دونغ ليبينغ)

إن العلو الإجمالي لهذا الإناء الذي صُمِّم على شكل يقطينة هو حوالي 60 سم. وإلى جانب اللون الأزرق، توجد على سطحه أوراق نباتات خضراء، وأزهار يقطين حمراء مرجانية متناثرة في ما بينها، وقد نُفِّذت جميعها عبر وضع المينا، والتشبيك على اليقطينة والقاعدة النحاسية ظاهر للعيان بوضوح. وسطح القاعدة خالٍ من الأنماط، لكن ثمة أنماطٍ لؤلؤية دقيقة ومطعَّمة عليه.

إلّا أنّها سطَّرت فصلها الرائع والفريد في التاريخ العالمي للحِرَف المعدنية، وحقّقت إنجازات علمية وفنّية مثيرة للإعجاب.

الصِّباغة والحِياكَة كالكتابة على الدّيباج تماماً

على الرغم من أنّ حِرَف الحِياكَة، والصِّباغة والتطريز لا تقتصر على الخياطة والملابس، فإنّ الملابس هي الواسطة للتعبير بقوة عن هذه الحِرَف على أكمل وجه. فالملابس لا تحمي الجسم فحسب، بل تُبرِز منزلة المرء أيضاً. فخلافاً لملابس عامّة الناس، غالباً ما تكون الثياب الفاخرة لنخبة القوم متلازمة مع أنواع الحرير، والدّيباج، وأنماط خاصة (الصورة 3-52). فالأنماط الاثنا عشر لتاج الإمبراطور وملابسه تنبعُ من المجتمع السابق للتاريخ، وقد ظهرت في عهد سُلالة «جو» الغربية، لتليها خلال السلالات اللاحقة أنماط ملابس إمبراطورية كلاسيكية. وقد تطوّرت معاني

الصورة 3-52 لِحاف حريري أصفر من نمط تنين «بان» والعنقاء المحلّقة من «فترة الدول المتحاربة». عُثِرَ عليه في الضريح «رقم 1» «لجينغجو ماسان»، «متحف هيوبيي في جينغجو»، «معرض منتجات التطريز» في عهدَي سُلالتَي «تشو» و«هان» (تصوير يانغ تسينغبين)

يبلغ طول اللّحاف المترين تقريباً. وهو على شكل مربّع، وصُنِعَ سطحه من 25 قطعة من الحرير المطرّز بمختلف الأنماط، وقد زُخرِفَ وسطه بتنانين «بان» وطيور عنقاء محلّقة صُنِعَت من ثلاث وعشرين قطعة من الحرير المُطرّز، فيما تُظهِر القطعتان عند الجانبَين مشهدَ عنقاء راقصة تُلاحِق تنيناً.

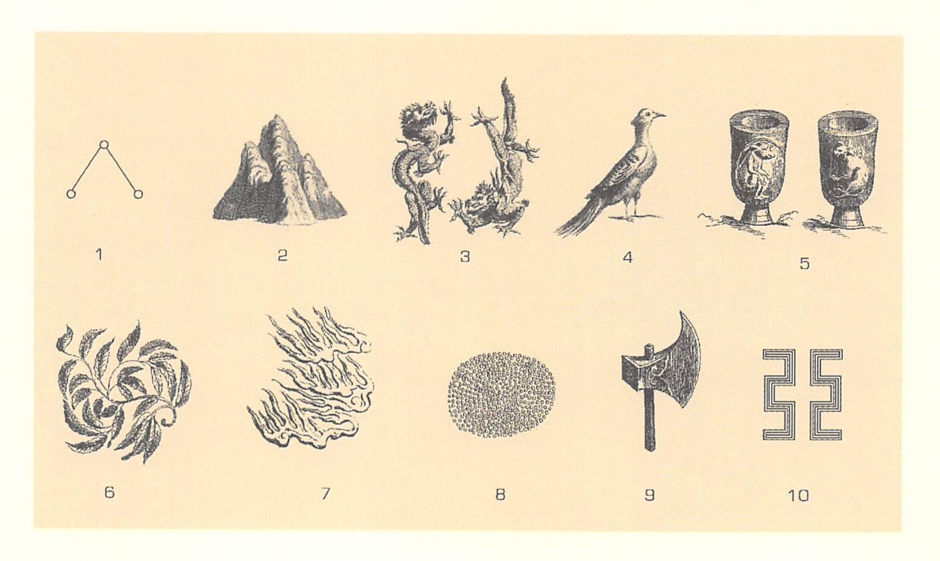


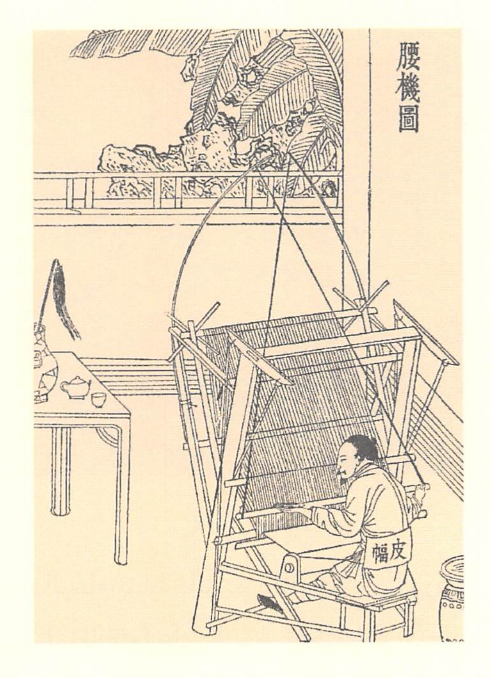


تلك الأنماط المطرَّزة على الملابس من الأيقونات الدينية الأصيلة إلى رموز القوة في النُّظُم الطقوسية التي تُجسِّد المفاهيم الأخلاقية الكونفوشيوسية الأصيلة. (الصورة 3-53)

ولطالما عُرِفَت الصين بقوةٍ عالمية من ناحية المنسوجات؛ ليس فقط بسبب اختراعها الحرير الذي بهَرَ العالم، وارتباطها بطريق الحرير للتبادل الثقافي والتجاري، بل أيضاً بسبب إسهامها في تطوير أنوال الحياكة وحِرْفة النَّسْج. إذ لا يمكن فصل النَّسْج عن خطوط الطول والعرض، فوسيلة تشابك الطول والعرض هي إلى حدٍّ ما بفعل التطوُّر والتحسُّن المستمرَّين في آلية النَّسْج والحِياكة التي أفضت إلى ولادة مشغولات حياكة فنّية غنيّة وجميلة. وبدءاً من نَوْل الخصر (الصورة 3-54)، ووصولاً إلى نَوْل الزهرة (الصورة 3-55)، ازدادت الآليات تعقيداً، وهي ذات تصميم متقنٍ للغاية. وكلّ عملية على نَوْل الزهرة لنَسج الدّيباج تتطلّب رعاية متأنّية. والعملية التقنية الأكثر أهمية هي من دون شك أنماط تشبيك الخيوط «جيهيوابين». وكما دُوِّنَ في كتاب «تيانغونغ كايوو»، «فصل الملابس»، إنّ «أنماط تشبيك الخيوط

الصورة 3-53 12 نمطاً في رسوم سُلالة «تشينغ»



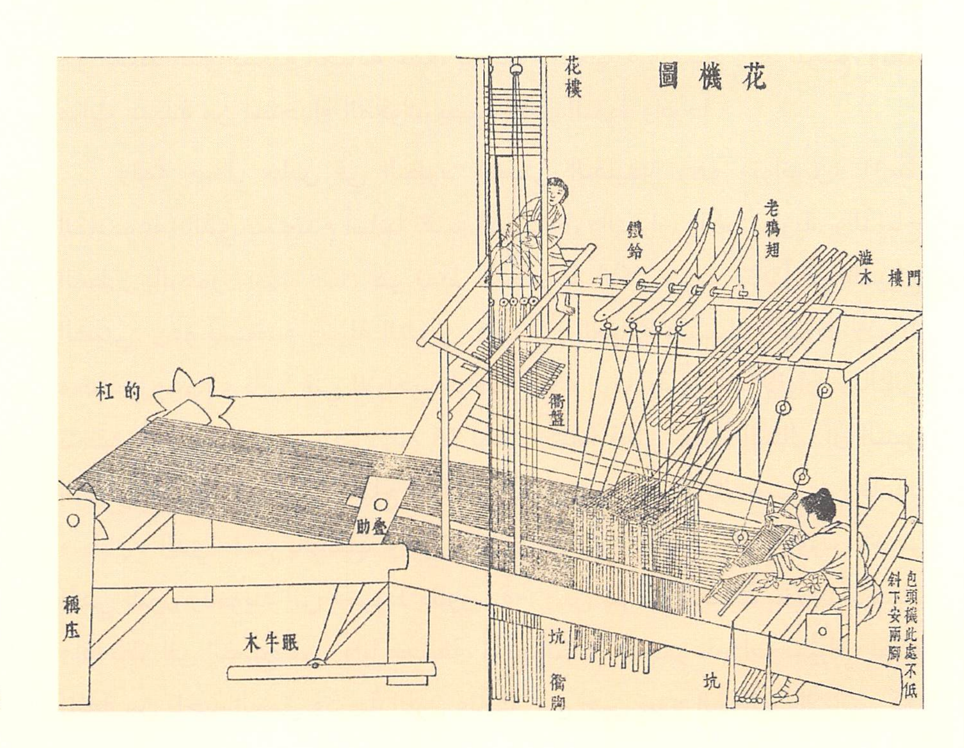


(إلى اليمين) الصورة 3-54 «نَوْل الخصر»، كتاب «تيانغونغ كايوو» لمؤلفه سونغ ينغتسينغ من سُلالة «مينغ»

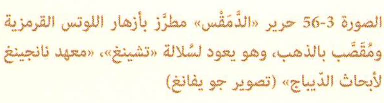
إنّ «نَوْل الخصر» الصغير هذا ملائم للعمل بسلاسة، حيث يجلس الحائك عند الطرف المربوط بحزامٍ جلدي، وتكون قوته حول الخصر، ومن هنا يأتي اسم النَوْل. وفي المجتمعات التقليدية، استخدم الناس نَوْل الخصر بشكلٍ أساسي لحياكة خيوط اللبْلاب والليمونين والقطن، وبالتالي كانت الثياب التي تُحاك مرتّبة ومتينة.

(في الأسفل) الصورة 3-55 «نَوْل الزهرة»، كتاب «تيانغونغ كايوو» لمؤلفه سونغ ينغتسينغ من سُلالة «مينغ»

يبلغ الطول الإجمالي «لنَوْل الزهرة» ست عشرة قدماً، فيما تمّ تركيب «تشو» وهو الجزء المخصص لتعديل موقع فتحة لوح الخيوط الممتدة في الوسط، في حين أنّ قدم «تشو»- وهي جزءٌ مخصّص لإعادة لوح الخيوط الممتدة إلى موقعه الأصلي- تتدلّى من الأسفل. وتُصنَع قدم «التشو» من قصب «البامبو» المنعَّم شحذاً بالماء، وهناك في الإجمال 1,800 قصبة مماثلة. وتتطلّب الحياكة «بنَوْل الزهرة» شخصَين يعملان معاً؛ الأول يجلس في الأسفل لتحريك النَوْل والحِياكة، والآخر يجلس على إطار أرضية الزهرة الخشبي، وهو مسؤول عن حِياكة «الجاكار».







الصورة 3-56 حرير «الدّمَقْس» مطرّز بأزهار اللوتس القرمزية ومُقصَّب بالذهب، وهو يعود لسُلالة «تشينغ»، «معهد نانجينغ لأبحاث الدّيباج» (تصوير جو يفانغ)

يبدو اللون القرمزي قاعدةً لحرير «الدّمَقْس» هذا المطرّز بالأزهار، وتبدو أزهار «الفاوانيا» واللوتس المتفتّحة محبوكة بوسيلة تمرير لوح الخيوط الممتدة تشابكاً مع الخيوط الأُفقية. وأوراق الأزهار على الغصون ناعمة وجميلة، ومذهلة وساحرة مثل سُحُبٍ عائمة. وقد رُسِمَ التفافُ الأزهار والأوراق الخضراء بتبديل الألوان التي تشمل الأبيض، والوردي، والأصفر الفاتح، والأخضر الفاتح، والأزرق الفاتح، والأصفر البرتقالي، والذهبي، فيما تبدو توليفات الألوان بمنتهى البراعة والإبداع؛ وهناك توليفات من تدرُّجات إشباع لونيّ مختلفة للون ذاته، وتوليفات من تدرُّجاتٍ لونية متباينة.

الحِرَفيّة ذات حسابات أكثر براعة؛ إذ يقوم الرسّام بدايةً بالرسم بالألوان على الورق، ثمّ يستخدم مُشبِّك الخيوط خيوط الحرير لمطابقتها على الرسم، واحتساب الأبعاد الدقيقة ذات الصلة برسم النمط». وفي نَوْل الزهرة، لا يعلم مُشبِّك الخيوط ما هو النمط الذي يمكنه الحِياكة عليه، بل يقوم بالحِياكة والنَّسْج وفقاً للرسم، وبعد مرّاتٍ عديدة من استخدام المكوك، يصبح شكل النمط واضحاً.

وثمة جمالٌ خاص في التطريز الصيني التقليدي وهو «توانوين» (نمط المجموعة) الذي يستخدم أساساً تقنية الاستدارة، والتكرار، والاستمرارية. والدّيباج المطرَّز بالزهور (الصورة 3-56) هو نمط المجموعة الأكثر روعة وتألقاً في الدّيباج الصيني. وهو يستخدم وسيلة التلوين، فيما تتم الحِياكة وتشبيك الخيوط لأنماطٍ مختلفة، وهو ذو تأثيرٌ فنّي للأزاهير الزاهية وتلك الرمادية وتعدُّد الألوان، وبالتالي تتحقّق ألوانٌ عديدة قد تصل إلى 18 لوناً مختلفاً. فعلى سبيل المثال، إنّ التنين المُحلِّق في السُّحُب على ديباج الأزاهير الطاووسي المُحَاك بالذهب على قاعدة «ساتان» الذي يلمع بالذهب واللون الأزرق مصنوعٌ بغَزْل ريش طاووس أخضر زاهي اللون وتحويله إلى «خيوط طاووسية»، ومن ثمّ تتم الحِياكة بخيوط ذهبية. وإذا نُظِرَ إلى النسيج من زوايا مختلفة، تبدو أنماط المجموعة ذات تغيُّراتٍ لونيّة رائعة من ناحية العمق ودرجة اللون وتألُّقه، في حين تبدو السُّحُب والتنانين كما

لو أنها تنبضُ بحيويةٍ شبه حقيقية.

ويمكن لوسائل الحِياكة العرضيّة والطوليّة المختلفة أن تُنتِج منسوجاتٍ ذات كثافة مختلفة وأنماط متنوّعة على غرار «الإستَبْرَق» أو «الدَّمَقْس» أي «الحرير الدمشقي»، والحرير الغُزّي الرقيق، والنسيج القطني، والتّول، والحرير، والساتان، والدِّيباج؛ لكنّ روعة المنسوجات أيضاً يتعذّر فصلها عن التلوين الدقيق.

ويشتمل تلوين الأقمشة الصينية التقليدية عبر الصِّباغة والحياكة والتطريز على نظام الألوان الخمسة: الأزرق والأبيض والأحمر والأسود والأصفر ذات البُعد الأيديولوجي، ونظام الألوان الطبيعية الرائعة. وفي نظام الألوان الخمسة، يُمثِّل اللون الأصفر اللون المركزي وهو الأثمن؛ وقد خُصِّص للاستخدام من قِبَل الأباطرة (الصورة 3-57). أمّا في نظام الألوان الطبيعية، فليست هناك فوارق بين التدرُّجات اللونية فحسب، بل أيضاً ثمة فوارق في نسبة السطوع والنقاء. فعلى سبيل المثال، يمكن تقسيم الأحمر إلى أحمر زاهٍ، وآخر وردي، وكذلك الكرزي. أمّا اللون الأصفر فيمكن تقسيمه إلى الأصفر التُّرابي، والأصفر الفاتح، والأصفر الذهبي. فيما يمكن تقسيم اللون الأخضر إلى الأخضر النباتي، والأخضر القاتم اللمّاع، إلخ... ويمكن تقسيم اللون الأبيض إلى الأبيض القمري، والأبيض العاجي... ويمكن تقسيم اللون الأزرق إلى أزرق بحري، وأزرق سماوي، وهكذا دواليك... وفي الطباعة والصِّباغة والحِياكة، تُستخدَم هذه الألوان في المُماثلة؛ بعضها بتدرُّجاتٍ لونيّة مختلفة، والبعض الآخر بتباينٍ شديد وفقاً لأنواع الملابس لمختلف الطبقات الاجتماعية. وبالتالي، تطوّرت إلى ثقافات مَلبَسِيّة طقوسيّة وحياتيّة.

وأحد أنواع مهارات صِباغة المنسوجات استحدثَ جماليات اللونَين الأزرق والأبيض للزهور الصينية في الملابس؛ ألا وهي النسيج المُثبَّت والمُزَيَّن بتصويرات، والنسيج المُشَمَّع المماثل، والنسيج الرمادي المماثل، والنسيج المضفّر المماثل. وهي جميعاً تُعرَف في حِرْفة الصِّباغة الصينية التقليدية بتسمية «المنسوجات الأربعة المُزَيَّنة بتصويرات». وليس مبدأ إنتاجها سوى «المحافظة على النمط وصِباغة القاعدة» و«المحافظة على القاعدة وصِباغة النمط». والتثبيت حِرْفة بحدٍّ





الصورة 3-57 «رداء التنين الذهبي» متعدّد الألوان والأنماط والمطرّز ذو القاعدة الصفراء، وهو يعود لسُلالة «تشينغ»، فترة «جياتشينغ» (تصوير جانغ بو)

يتّصِف هذا الرداء بياقة دائرية، وصدر ثوب كبير تمّت خياطته إلى يمين الثوب، وكُمّين على شكل حافر حصان، وذيل مموّج للثوب. وهو مصنوع من بطانة الحرير الأصفر اللمّاع، وطُرّز سطحه فوق قاعدة زاهية صفراء اللون. ويبدو نمط التطريز على قاعدة لازوردية بهيئة «تنينَين يلعبان بلؤلؤة» على حافة الياقة والكُمّين، فيما تبدو عند الحافة الخارجية أنماط ثنائية الحيّز تمّت حياكتها بخيوط الذهب. وعلى السطح ثمة تطريزٌ لتسعة تنانين ذهبية مزيّنة بأنماط سُحُب ملوّنة، واثني عشر نمطاً، بالإضافة إلى أنماط الدراق، وكذلك أنماط بديعة مثل المرجان ونمط «فانغ شينغ»، فيما زُيِّنَ الجزء الأسفل من الثوب بأنماط «با باو» مائية أُفقية وعمودية.

ذاته، حيث يقوم الحِرَفيون باستخدام صفائح خشبية حُفِرَت عليها الأنماط المنشودة من أجل تثبيت قطعة ثياب غير مشغولة، ومن ثمّ تغطيسها في الصِّباغ مختلف الألوان، ومن ثمّ إزالة الصفائح الخشبية لتتشكّل الأنماط بشكل طبيعي (الصورة 3-58). وتستخدم صِباغة الشمع شمعاً سائلاً كمادةٍ تغشى الأنماط، وتشتمل على تغطيس الشمع بأداة خاصة لتغطية قطعة من القماش الخام رُسِمَت عليها الأنماط. وتُترك طبقة خفيفة من الشمع كي تجف، ومن ثمّ يتم التغطيس بالصِّباغ بعد



الصورة 3-58 قطع حرير متعدّدة الألوان لنسيجٍ مزركش بالصّور، ومصبوغٍ بالتثبيت، ويعود إلى عهد سُلالة «تانغ»

يمكن رؤية المستوى الفائق للصّباغة في عهد سُلالة «تانغ» من بقايا النسيج الحريري المزركش بالصور والمصبوغ بالتثبيت. وليست الأنماط والانحناءات معقّدة وحيوية فحسب، بل كذلك الأمر بالنسبة إلى المجموعة المتنوّعة للألوان المطبوعة بدقّة.

جفاف الطبقة الخفيفة من الشمع، ومن ثمّ يُسخَّن النسيج لإزالة الشمع، فتتشكّل الأنماط أخيراً (الصورة 3-59). أمّا النسيج الرمادي المُزَركَش بالتصويرات فيأخذ من مزايا الصِّباغة بالتثبيت والصِّباغة بالشمع؛ أي تغطية القماش الخام بصفيحة وَرَقيّة رقيقة ذات نمط، ومن ثمّ اعتماد عجينة الشمع، وتُملأ الفجوات بعجينة الشمع، وبعد ذلك يُغطَّس القماش بالصِّباغ الملوَّن بعد جفاف الشمع، وتُكشَط معجونة الشمع أخيراً لتبدو الأنماط (الصورة 3-60). أمّا التضفير فيعني قيام الحِرَفي بضفر بعض أجزاء النسيج كي لا تطالها الصِّباغة بالألوان، وبعد استكمال الصِّباغة تُظهِر الأنماط في الأجزاء المُضَفَّرة هالات طبيعية (الصورة 3-61). وفي الواقع، لا ينحصر لون





الصورة 3-59 مِعطف مصبوغ بالشمع لشعب «المِياو»، معروض في «قاعة الأزياء الشعبية لأقلّيات جنوب غرب الصين»، «متحف الأودية الثلاثة في الصين»، تشونغتشينغ (تصوير يانغ تسينغبين)

تتّسِم أنماط الصّباغة بالشمع ومواضيعها لدى شعب «المِياو» بمسحة إثنية واضحة. وتبدو الخطوط في غاية الدقّة؛ وخصوصاً بالنسبة لأنماط الصّباغة بالشمع على الكتفَين والكوعَين، وهي بدقّة الشّعْرة. وعلى الرغم من أنّها أنماط هندسية بسيطة، إلا أنّ الخطوط بمختلف الكثافة والسماكة عبر وسائل التكرار والتواصُل والتناظر، تمنح الصّباغة بالشمع دقة أكبر، فيما تكشف عن مسحةٍ ريفية.

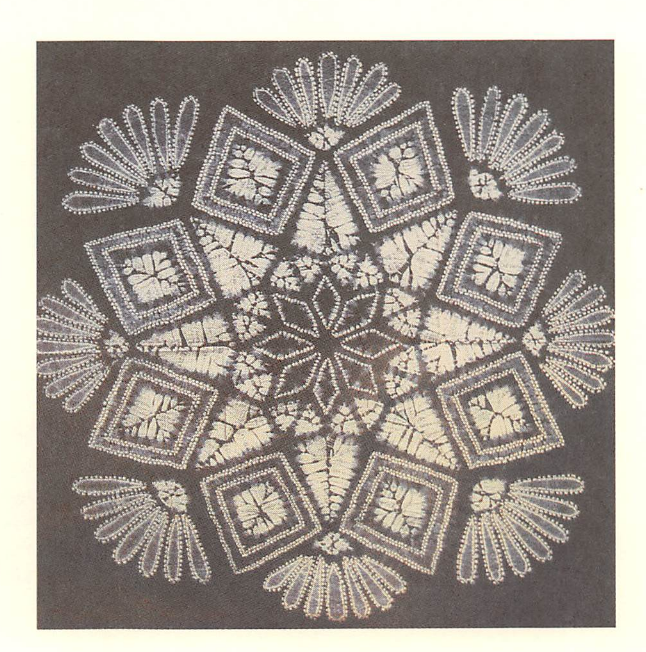
المنسوجات المصبوغة والمطبوعة باللون الأزرق، ولكن نظراً إلى أنّ أنواع الخُضاب الأزرق في الفترات القديمة كانت متوافرة بالفعل، وغير مُكلِفة وتسهُل الطباعة والصِّباغة بها، فقد شاعت منتوجات الصِّباغ الأزرق. ومقارنةً مع الصِّباغ الأزرق، إنّ الصِّباغة بالألوان الأخرى أكثر كلفةً وصعوبة، وبالتالي الملابس المصبوغة بها لم تكن متاحة سوى لطبقة النخبة. ولكن مع تطوُّر حِرْفة الصِّباغة، ظهرت تدريجياً في الملابس المَدَنيّة المنسوجات المصبوغة بالأحمر، والأُرجواني، والأصفر، والبُنّي، وألوانٍ أخرى.

والتطريز الصيني- خلافاً للحِياكة التي تستخدم الأدوات بحذاقة- حِرْفة يدوية



الصورة 3-60 نسيج «الكاليكو» القطني المزخرف أزرق اللون «عنقاء يُلاعب زهرات الفاوانيا»، من حِياكة وو يوانتسين

إن النسيج الرمادي المصوَّر معروف أيضاً بالنسيج النِّيلي، وكذلك يُدعى «الكاليكو» الأزرق. وفي الأزمان الغابرة كان يُدعى «قماش بقعة الطب»، أو «قماش الرِّي»، وربّما يعود إلى أكثر من ألف عام. واليوم، إنّ قماش «كاليكو نانتونغ» الأزرق في جنوب شرق مقاطعة جيانغسو مشهورٌ جداً، وشائع الصناعة، وله معاييره الخاصة في الصناعة. وقد فازت تحفة «كاليكو نانتونغ» الزرقاء «عنقاء يُلاعب زهرات الفاوانيا» بميدالية ذهبية خلال «معرض الفنون التراثية الصينية الثالث».



الصورة 3-61 الوِشاح المصبوغ بالعُقَد لشعب «يونان دالي باي» (تصوير جو يفانغ)

يُعتبر نسيج تصويرات الصِّباغة بالتضفير الذي غالباً ما يُدعى «الصِّباغة بالعُقَد» أحد نشاطات الفنون والحِرَف التقليدية لدى شعب «الباي». وأنماط الصِّباغة بالعُقَد لدى شعب «الدالي باي» هي عادةً رسوم منتظمة ومأخوذة عن صورٍ لحيوانات أو نباتات، أو أنماط ملابس طبقة النبلاء القدامى، والتصميم مُحكَمٌ ومتكامل ويزهو بنفحة حياة.



بشكل محض، وهي تُجسِّد الضوء والشكل واللون من خلال الشُّغل بالإبرة (الصورة 3-62). ولم يُستخدَم التطريز على نطاقٍ واسع في الملابس والمفروشات فحسب، بل ظهر في وقتٍ لاحق نوعٌ من التطريز بالرسم وخصوصاً للتأثيث والزَّخرفة. وشُغْل الإبرة في التطريز التقليدي يتباين جداً، ويمكن أن يُمثِّل نمطَي الخط الجمالي والأنماط الهندسية بدلالاتٍ رمزية. وفيما يُعتَبر التطريز حِرْفة للإناث، فإنّ سِماته الحِرَفية غالباً ما تُدرَج في النظام الأخلاقي التقليدي، حتى إنها تصبح درساً في الأشغال اليدوية يتعيّن على السيّدات تعلُّمه في مجتمعٍ تقليدي. فقط عندما كانت المرأة «ماهرة، وأنيقة، وجميلة، ومُقتدِرَة» كانت تُعتبر ذات فضيلة عالية، وصالحة وجميلة. وفي المجتمع المدني، ولا سيّما في مناطق الأقلّيات الإثنية، يُعتبر التطريز

الصورة 3-62 تطريز «غوانغدونغ» «الفجر»، نفّذه تشين شاوفانغ

يُعرف تطريز «غوانغدونغ» وتطريز «سو» في جيانغسو، وتطريز «سيانغ» في هونان، وتطريز «شو» في سيشوان بالتطريزات الشهيرة الأربعة في الصين. وميزة هذه التطريزات الأكثر أهمية هي الزُّخرفة الكثيفة والمُفعمة بالحيوية، فضلاً عن الألوان الغنية والزاهية. ومواضيع التطريز بهيجة وحيويّة، ومن بين المواضيع الشائعة «الازدهار بفضل التنين والعنقاء»، و«مئة طير تُقدِّم فروض الطاعة للعنقاء» .





الصورة 3-63 سيّدة من شعب «هونغتو مِياو» تضع على رأسها عصابة وتقوم بالتطريز، لونغلين، غوانغتسي (تصوير ليانغ هانتشانغ)

إن تقنيات التطريز لدى شعب «مِياو» متنوّعة. ومن بين تلك التقنيات شائعة الاستخدام التقطيبُ المُتقاطِع، والتطريزُ المقفل، والتطريز متناثر الغَرْزات، والتطريز المُضَفَّر، وتطريز ذَيل الحصان؛ وجميع هذه التطريزات ذات أنماطٍ غنية وألوانٍ تنبض بالحياة، وتعكس تاريخ شعب «المِياو» وثقافته. وتأتي مهارات التطريز الفائقة لدى نسوة «المِياو» من ملاحظتهِنَّ وإدراكهِنَّ للأشياء حولهِنَّ. وبعض تطريزات شعب «المِياو» تعتمد رسم أنماطٍ على سطح النسيج أولاً ومن ثم التطريز، أو اقتطاع أنماطٍ من قُصاصات ورق أولاً وإلصاقها على الثوب ومن ثَمّ التطريز.

رفيقاً مثالياً لحياة النسوة، حيث بإمكانهنَّ العمل بالإبرة في أوقات فراغهنَّ؛ فالفتاة العزباء يمكنها أن تُطرِّز جهازاً لها، فيما تستطيع النسوة الفاضلات تطريز حقائب لأزواجهِنَّ، وقبعات لأولادهِنَّ، فضلاً عن تطريز مفروشات الأُسرة؛ ويدفعهنّ إلى القيام بذلك الأمل، والتّوق، والشعور بالسلام والراحة. (الصورة 3-63)

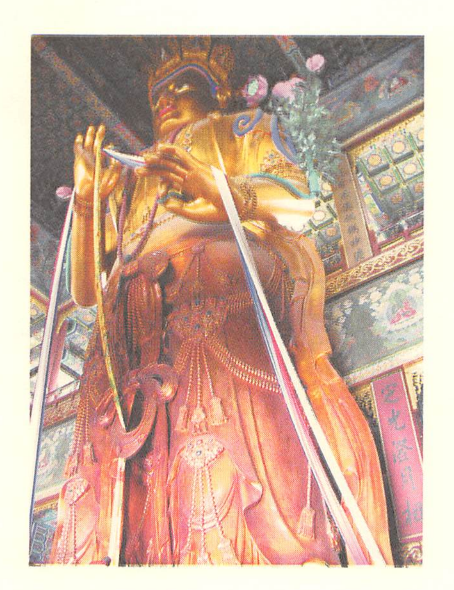
إنّ الطباعة، والصِّباغة، والحياكة، والتطريز لا تنفصل عن وعي الشعب الصيني واستخدامه القديم للألياف الطبيعية- الكتّان، والقطن، والحرير، والصوف- سواء أتمّ استخدامها مباشرةً أو بعد معالجتها، فكلُّ عملية هي خلاصة تجربة بعد ممارسةٍ طويلة الأمد. وتماماً كما تتمثّل السِّمات التاريخية في الحِياكة في كلّ منزلٍ، فإنّ جذورها تكمن في معيشة السُّكّان في الحياة اليومية. ولا غرو في أنّ الصِّباغة والحِياكة والتطريز لا تقل شأناً عن الخزفيات؛ وهي فئة من الحِرف ذات المستوى الأرقى والشعبية الكبرى بين الحِرَف الصينية التقليدية.



| النَّقْش على الخشب والنَّقْش على الحجر كعزف اللَّحْن ذاته على آلاتٍ مختلفة

إنّ معالجة البشر للخشب والحجارة والانتفاع بهما لم يتوقّفا. فالخشب والحجارة موادّ حِرَفيّة أكثر ما تتّسِم بالصفات الطبيعية وسهولة المنال. وفي إطار العناصر الخمسة في الفلسفة الصينية التقليدية، تنتمي «الحجارة» إلى «الطين» أو «الصلصال»، وخصائصها تختلف عن تلك التي يتّسِم بها الخشب، بل ثمة قولٌ شائع وهو أن «الخشب والصلصال مُتَبادلان». لكن، فيما تتبنّى حِرَف استعمال الخشب والحجارة وسائل حَفْر ونَقْش مختلفة وماهرة على غرار النَّقْش الدائري، والنَّقْش الناتئ والغائر، والنَّقْش الضَّحل، والنَّقْش الخطِّي، فإنّها تُكمِّل بعضها بعضاً، وغالباً ما تُضفي على مكوِّنات البناء والأثاث جمالاً متناغماً.

ويتمثَّل جمال حِرَف الخشب والحجارة بدايةً في «ضخامتها». فالضخامة في الشكل والمقياس لتمثال «بوذا الكبير» المحفور على الخشب داخل المعبد (الصورة 3-64)، ومجموعة التماثيل في التجويف على هيئة كهفٍ صغير إنّما تعكس سِحر الدّين الآسر للرُّوح. أمّا تمثال بوذا الحجري الأكبر في العالم- تمثال «بوذا ليشان العملاق» (الصورة 3-65)- فمحفورٌ في الجَرْف الصخري لقمة «تشيتسيا» لجبل لينغيون على الضفة الجنوبية لنهر مينجيانغ، ويقول القوم بإعجاب إنّ «الجبل هو بوذا، وبوذا جبلٌ».

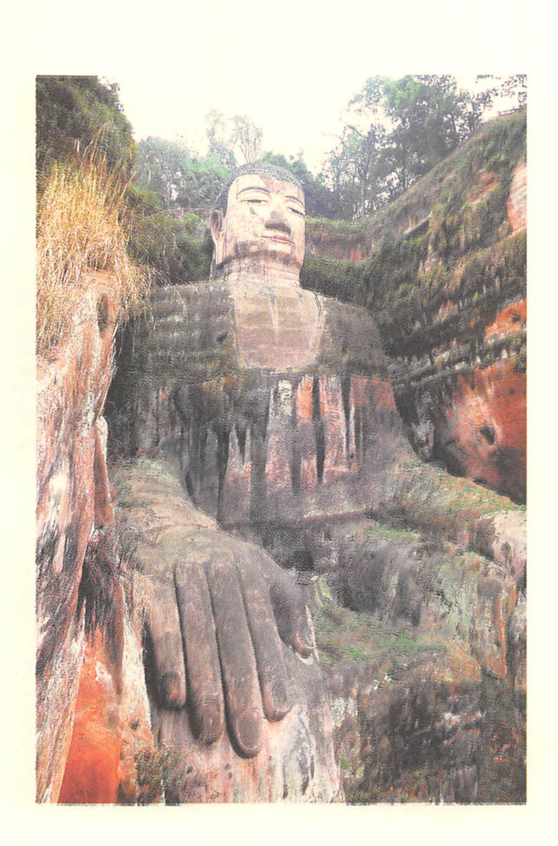


الصورة 3-64 تمثال من خشب الصندل الأبيض المحفور «لمايتريا بوذا»، قاعة «وانفو» في «معبد اللاما»، بيجينغ (تصوير جانغ يونغجي)

يبلغ طول تمثال «مايتريا بوذا» الخشبي المحفور هذا نحو 26 متراً: 8 أمتار منها تحت الأرض، و 18 متراً فوق الأرض. ويبلغ قطره 8 أمتار، ووزنه الإجمالي حوالي 100 طن. إنّه أحد الأعمال الثلاثة التي لا نظيرَ لها «لمعبد اللاما»، وهو التمثال الخشبي الأكبر في الصين.

وتواصلَ حَفْر تمثال بوذا الكبير هذا من عام «كاييوان» إلى عام «جينيوان» من عهد سُلالة «تانغ»، واستغرقَ الأمر مُضِيَّ 90 عاماً من الجهد المتواصل لثلاثة أجيال من الحِرَفيين حتى استُكمِلَ الحَفْر. و«تمثال بوذا» الذي يبلغ ارتفاعه أكثر من 74 متراً، والذي يقع خلفه جبلٌ وأمامه نهرٌ يجثم برزانة، وعيناه هانئتان من دون غضب، ويُظهِر الحكمة من دون نُطق. ومع ذلك، إنّ حكمة الحِرَفيين لا تتبدّى في حَفْر التمثال ونَقشه فحسب، بل أيضاً في التصميم الأمثل لمانع الرطوبة، وأنظمة التهوئة والتصريف الخفيّة في طيّات «لويجي» وثنيات «ثوب بوذا الكبير» بغية السماح لهذا التمثال بالصمود لفترةٍ طويلة على ضفة النهر من دون التعرُّض للتآكل.

ولم تُحقِّق تماثيل بوذا في الصين الجمال «الكبير» من ناحية الشكل



الصورة 3-65 تمثال «بوذا ليشان العملاق» في سيشوان (تصوير لي جيانتشيو)

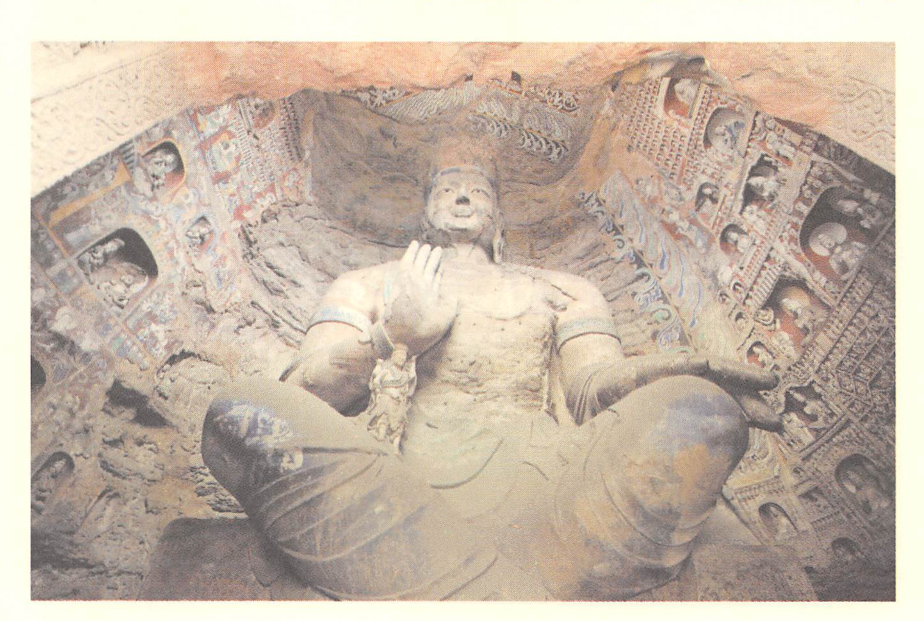
بما أنّ «جبل ليشان» يقع عند ملتقى ثلاثة أنهر؛ حيث تدفُّق المياه مهيبٌ، ويُشاع أن الكثير من حالات تحطُّم السفن قد حصلت هناك في الأزمان الغابرة، لذا أنشأ السُّكّان عند ضفة النهر هذا التمثال «لمايتريا بوذا» من أجل الصلاة للحصول على السلام.



والمقياس، بل أيضاً في إضفاء طابع صينيّ على ذلك الجمال، حيث تحقَّق الجمال «الكبير» للسِّمَة الرّوحانيّة؛ وهو ما يبدو في تمثال «مايتريا» الضخم والممتلئ. «فبوذا ليشان العملاق» هو «مايتريا»، وهو رمز نور العالم المستقبلي وسعادته. وفي بوذية «هان» الصينية، فيما شهِدَت تماثيل «مايتريا» عِمادة الثقافة الصينية، كان هناك العديد من التغيُّرات. فتمثال «مايتريا» المُتَربِّع (الصورة 3-66) الذي أُدخِل مفهومه إلى الصين للمرّة الأولى قد حافظ في الأساس على المظهر الأصلي «لمايتريا» في الهند. وفي ما يتعلّق بتمثال «بوذا ليشان العملاق» فقد اتخذ طابعاً

الصورة 3-66 تمثال «مايتريا بوذا» الجالس القرفصاء، كهف «شانتسي داتونغ يونغانغ» الثامن (تصوير وو ديبينغ)

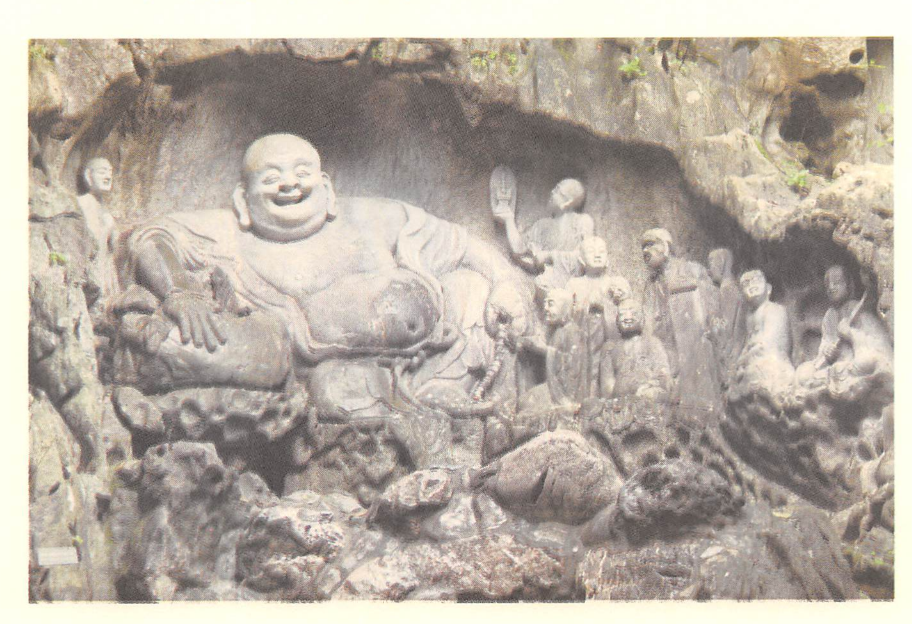
«مايتريا» هو «بوذيساتفا» شهير في البوذية المهايانية، وهو في الأساس «بوذيساتفا» هندي بوذي قام بترجمة النصوص البوذية ونقلها إلى الصين. ويبلغ طول تمثال «مايتريا بوذا» الجالس القرفصاء نحو 13 متراً، وقد حافظ على المظهر الأساسي «لمايتريا بوذا» في الهند، لكنّ تعابير وجهه ليست بتفاصيل النسخة الصينية من «مايتريا». أمّا التمثال الصغير للحارس بين اليد اليمنى والقدم اليمنى لبوذا فيؤدّي دوراً داعماً من الناحية الميكانيكية، ودوراً زُخرفيّاً من الناحية الجمالية.



صينياً؛ حيث ظهر في وَضْعيّة التأمُّل والانحناء لبوذا القديم. وفي نهاية عهد سُلالة «يوان» وبداية عهد سُلالة «مينغ»، دخلت صورة «مايتريا» قلوب الشعب، وقد استكملت حقّاً عملية منحه طابعاً صينياً فصار يبدو كراهبٍ يحمل كيساً، وهو سمين جداً ومنتفخ البطن، وودودٌ ومرح، ولطيف وخيِّر، ينظر إلى العالم ضاحكاً (الصورة 3-67). وعلى الرغم من أنّ الصورة العِلْمانية جداً «لمايتريا» لا تتّسِم بأي سِمَة من الضخامة والرزانة التي يتّسِمُ بها تمثال «بوذا ليشان العملاق»، فإنّها أقرب إلى حياة السُّكّان، وقد أصبح «مايتريا» هذا رسولاً «للتناغم والفرح» مُرسَلاً من السماء، يُعلِّم الناس التسامح وأهمية الودّ عند التعامل مع الآخرين والأشياء.

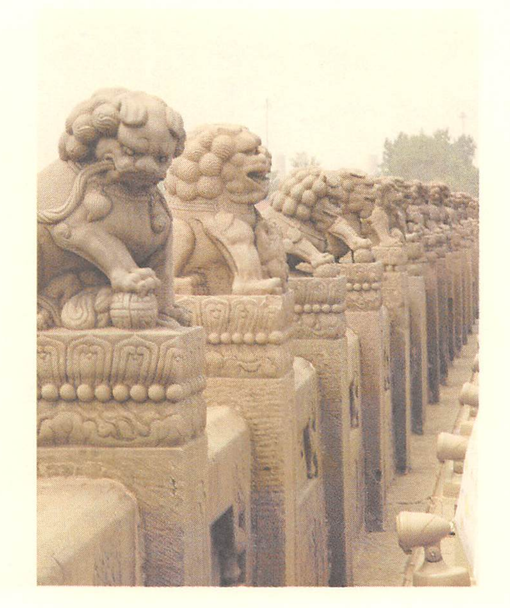
الصورة 3-67 تمثال «مايتريا» العائد لسُلالة «سونغ»، معبد «هانغجو لينغيين»، فيلايفينغ (تصوير ليو جيانهوا)

يتّسِم تمثال «مايتريا» هذا بسِماتٍ «مايتريا» صينية: بطنٌ كبير، وأذنان هابطتان، ووجهٌ مبتسم. ولم تعُد صورة «مايتريا» متّسِمة بالرزانة والمَهابة كشأن «مايتريا» الهندي، بل أصبح أكثر مرحاً وقريباً من حياة الناس.





ويكمن جمال حِرَف الحجارة والخشب في «التناغم» بين المواد والبيئة. فالحجارة باردة والخشب دافئ، لذا غالباً ما نرى ظاهرة «الحجارة في الخارج والخشب في الداخل» في مكوّنات البناء الصيني التقليدي. والحَفْر على الحجر والصخر للتشييد في بيئة سُكّانية أكثر ملاءمةً للحفظ مقارنةً بالحَفْر على الخشب. فعلى سبيل المثال، غالباً ما يُستخدم الصخر أو الحجر كمادةٍ أساسية في تشييد العَتَبات العلويّة، وعارضات الأعمدة، والركائز، والعمود الحجري، وقاعدة العمود، ودعائم المنازل، وكذلك قاعات الأسلاف، والمعابد، وأقواس النصر، ومقصورات الحدائق، والأبراج، والجسور والأضرحة (الصورة 3-68)؛ في حين أنّ الحَفْر على الخشب أكثر ما يكون في الدَّعامات، والإبزيمات، وحافّات الأدراج، والجزء العلوي من عَتَبة الباب، وحافّاته، وكذلك حافّات نوافذ المنازل. ويكون ذلك إمّا عن طريق الحَفْر أو النَّقْش، وغالباً ما تُستخدَم حِرَف «التشكيل» بالخطوط المستقيمة والأخرى الملتوية، والبساطة والتعقيد، والتربيع والاستدارة، والمتانة والفراغ، وتناغم «الين»



الصورة 3-68 «الأُسُد الحجرية»، جسر «لوغو» في بيجينغ (تصوير شينغلي)

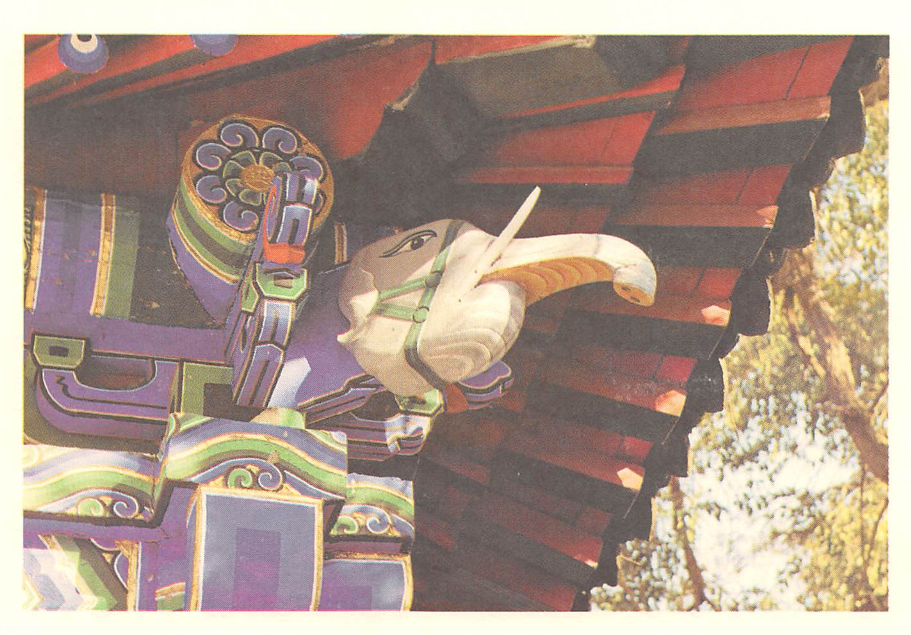
عُرِفَ جسر «لوغو» الذي تمّ بناؤه بدايةً في العام 1189 في أرجاء البلاد بفضل زخارفه الفريدة التي كانت على شكل أُسُد. وفي الدرابزين الحجري المحفور على جانبَي الجسر ثمة 140 عموداً، وعلى رأس تلك الأعمدة حُفِرَ نحو 500 أسد من مختلف الأحجام. لذا، ثمة قولٌ شائع لدى الشعب وهو أنّ «الأُسُد على جسر «لوغو» لا تُحصى». وهذه الأُسُد إمّا جاثمة أو متربِّصَة، وهي ذات أشكالٍ متنوّعة تنبضُ بالحياة والتعابير. إنّها رائعةٌ حقّاً.

و«اليانغ» في توليفةٍ مع حِرَف «تلوين» مثل الرسم بالألوان وحِرْفة وَضْع الوَرْنيش، وحتى حِرْفة التطعيم. وكلّ هذه الحِرف تُضفي روعةً على بعضها بعضاً، فيما تُحافظ على سِحرها الفنّي الفريد. (الصورة 3-69)

يسعى النَّقْش على الخشب والصخر بشكل حثيث إلى التعبير عن صلاة الشعب للحصول على المزيد من الفرح، والثروة، واليُمْن، والحظ، والسلام. و«التعدُّد» يستدعي الحيويّة والتألُّق، ومن النَّقْش أحادي الطبقة كلّياً إلى النَّقْش منفصل المستويات، أصبح النَّقْش التخريمي متعدّد الطبقات أيضاً شعبياً للغاية. وقد نُقِشَت تصويرات «24 عملاً صالحاً بِرّاً بالوالدين» و«إخوة يُقسِمون اليمين

الصورة 3-69 قوس العارضة على شكل فيل محفور في الخشب، تحت إفريز الجدار الكبير لمعبد «هويفو»، بالينيوتشي، تشيفينغ، منغوليا الداخلية (تصوير نيي مينغ)

إنّ قوس العارِضة بنية خاصة في الهندسة الصينية. والقوس مصنوعة من الخشب البارز من أعلى العمود، في حين أنّ العارضة رافدة مربّعة بين الأقواس. وأقواس العارِضة ذات بُنى مهمة لحمل الثقل، ويمكنها أن تجعل الإفريز يتدلّى إلى مدى أكبر. وأقواس العارِضة التي تستخدم الفيل كموضوعٍ لها تحمل مغزى اليُمْن والبركة؛ فالفيل «تسيانغ» لفظٌ رديفٌ لليُمْن والبركة «تسيانغ».





الصورة 3-70 حَفْر على الخشب في منزلٍ سَكني في دونغيانغ، جيجيانغ (تصوير تسياو يونجي)

في حديقة الدرّاق»، وتصويرات وأساطير وخرافات تاريخية من قِبَل حِرَفيين على الأبواب والنوافذ والأعمدة والروافد الخشبية، وعلى أثاث وتجهيزات عشرات آلاف المنازل، لكي تؤدّي بصمت دور إرسالية ثقافية. وفي دونغيانغ، بمقاطعة جييجيانغ، ثمة مكان يُعرَف بتسمية «بلدة الحفْر على الخشب» (الصورة 3-70)، ويبدو مشهد ترقية رسمية محفوراً على رافدة خشبية لمنزل أسرة «لو»؛ وهي تعكس بحذاقة الآمال العالية لدى أُسرة «لو» كعائلة نبيلة محلية وعشيرة كبيرة تنحدر منها الأُسرة لتكريم وتمجيد الأسلاف. والحَفْر في هذا المنزل أنيق، وهناك نقشٌ على رافدة «تشين» تُصوِّر الملك «وين» من سُلالة «جو» وهو يزور «جيانغ زيا» في منطقة وييشوي، وتعني صداقة الرفاق المتماثلين من الناحية الثقافية.

وتتناغم التأثيرات مع جو المنزل.

ويكمن جمال الحَفْر على الخشب والحَفْر على الصخر أيضاً في التشكيل وفقاً للمواد، وفي الاستخدام الذكي للألوان. وتبدو في (الصورة 3-71) وعنوانها «غرفة مُفعَمة بالفرح» أمّاً تحمل طفلها المولود حديثاً، السمين وأبيض اللون المستغرق في النوم، وعلى فَمها ترتسمُ ابتسامة، فيما تتبدّى سعادتها وفرحها ورضاها ضمنياً بالألوان الطبيعية لِلُحاء خشب الزيزفون ولُبّه. وهذا الدمج لاغتنام قوى الطبيعة والحَفْر بيدٍ بشرية يمنح عمقاً خاصاً للإحساس بالحياة المُراد إيصاله. وعلى الرغم من أنّ اللون ذاته لِلُحاء الشجر مستخدم، فإنّ أشجاراً مختلفة ستُلائم صوراً مختلفة وكذلك شتّى الدلالات الأيديولوجية المَنْوي التعبير عنها. فمن أجل التعبير عن أمل شخصٍ مأسور الرّوح للفرار من العبودية، من الملائم جداً استخدام خشب الأرز الذي يُمثّل في الثقافة الصينية الاخضرار الدائم، ويُظهِر مقطعاً عَرَضياً له لُباب الخشب متّصلاً بقشرته وهو مليء بالعُقد (الصورة



الصورة 3-71 تحفة محفورة على خشب الزيزفون «غرفة مُفعَمة بالفرح»، صنعها فينغ وانتو (تصوير جو يفانغ)



الصورة 3-72 «تحفة السجين» المحفورة على خشب السَّرو، صنعها جانغ شومين (تصوير جو يفانغ)

72-3). وحيث إنّ الأحجار والصخور لا تكرارَ طبيعياً للألوان فيها، فإنّ الاستفادة من الألوان البديعة للصخور المختلفة تمنح حيويةً إضافية للتصويرات المنحوتة لأشخاصٍ وحيوانات ومشاهد وزهور وطيور. على سبيل المثال، حَفْر الحجر الملوّن لحجر «شوشان»، وحجر «تشينغتيان»، وحجر «الأُقحوان» (الصورة 3-73)؛ وهي حالات شائعة جعلَ فيها الفنّانون أعمالهم أكثر حيوية ومُفعمة بالألوان، وذلك بمنح الألوان الطبيعية دوراً كاملاً.

من الحَفْر بالإزميل والصَّقْل الأوّلي في الفترات السابقة للتاريخ ووصولاً إلى

الصورة 3-73 نَحْت على حجر الأُقحوان تحفة «الأقحوان الخريفي» (تصوير جو يفانغ)

إن الأجزاء البيضاء في مادة حجر «الأُقحوان» يمكن أن تُحفَر عليها أشكال أزاهير تُشبه أزاهير ورق «البامبو»، وأزاهير شجر «الأرطنسية»، وأزاهير عشبة «التيفا»، والأُقحوان النقدي، وأنواع أخرى من الأُقحوان؛ فالزهرة ليست فقط ذات مِدَقّة وحيدة، بل يمكن أن تكون أيضاً ذات مِدَقّتين أو من دون مِدَقّات. ويستفيد الحِرَفيون من مزايا حجر الأُقحوان، فيوظّفون اللون الأبيض الخفّي في الحجر على نحو حاذق، ويبدعون في حفر طبقاتٍ من التويجات، ومن ثمّ حَفْر الأوراق الخضراء بتناسق، وبالتالي يتم حَفْر مجموعة من أزهار الأُقحوان بشكلٍ بديع.



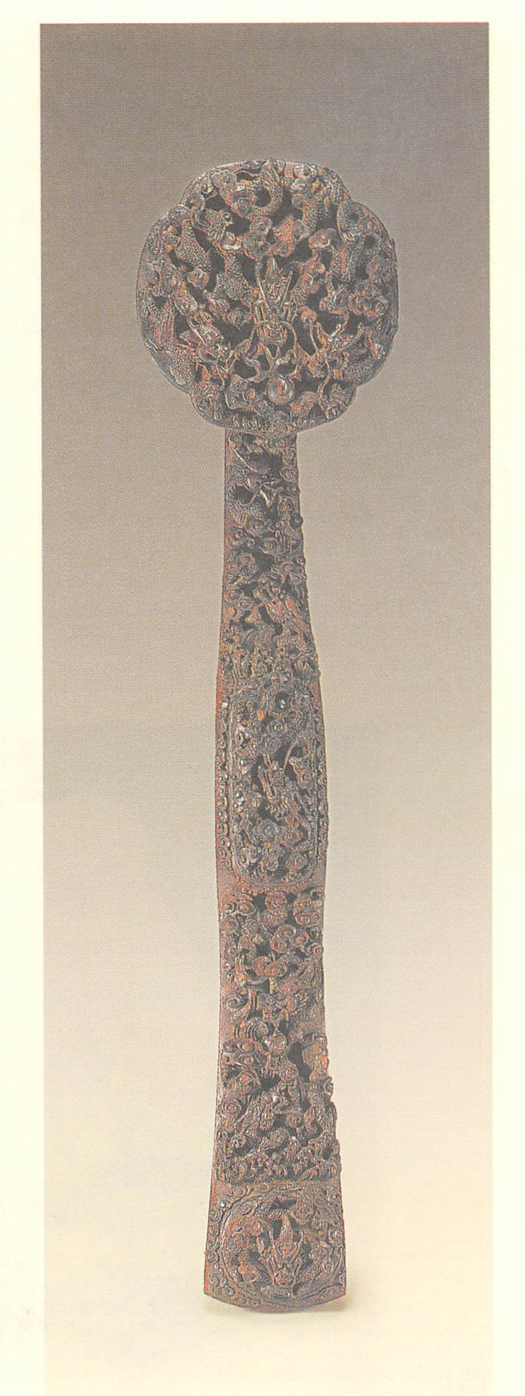
الحَفْر الحديث على الخشب والحجر بمختلف الخصائص في أرجاء البلاد، ومن الحجر الرملي الأزرق والرّخام والمرمر الأبيض ووصولاً إلى حجر «تشينغتيان» وحجر «شوشان» (الصورة 3-74) وحجر «بالين»، ومن خشب «ماهوغاني» والخشب الأبيض وخشب «البَقْس» ووصولاً إلى خشب «لونغان» والصَّنْدَل والعود (الصورة 3-75)، ومن خارج المنازل إلى داخلها، ومن العبادة الدينية وتكريم الشخصيات المَلَكِيّة ووصولاً إلى الطبقة المثقّفة والأفراد العِلمانيين، فإنّ الفترة الطويلة لتاريخ الحَفْر على الخشب والحجارة، وثراء المواد المستخدمة، والنطاق الواسع لتطبيقاتها، وعدد

الصورة 3-74 حَفْر على حجر «شوشان» تحفة «مراقبة زهرة اللوتس»، نفّذها وانغ غوانغلين (تصوير جيانغ نان)

حجر «شوشان» ذو الجودة العالية أنيقٌ ودُهني المظهر، في حين أنّ اللون مستوٍ ومعتدل، ويتّسِم بقيمة «الجاد». والعديد من أبناء الطبقة المثقّفة يُفضّلون استخدام حجر «شوشان» للأختام التي تشتمل على مديحهم لجودة أحجار «شوشان» الأشبه «بالجاد».



مواضيعها، وتعقيد مهاراتها؛ كلُّها تُثبِتُ أنّ فنّ الحَفْر الصيني وثقافته قد تطوّرا باستمرار طوال مسار هذه الرحلة. وعلاوة على ذلك، إنّ حِرْفة الحَفْر على الخشب والصخر والحجارة الصينية البديعة قد انتشرت؛ وليس داخل الصين فقط. فالحَفْر على خشب «دونغيانغ» والحَفْر على صخر «هوايان» الشهيران عالمياً شهِدا عمليات تبادل تجاري مع دولٍ ومناطق في أوروبا وأميركا وجنوب شرق آسيا، وتايوان الصينية وهونغ كونغ الصينية. وإضافةً إلى التبادلات الكثيفة لمنتجات الحجارة مع المناطق المنوَّه عنها أعلاه، فإنّ عدداً كبيراً من الفنّانين قد أُرسِلوا إلى الخارج للبناء والحَفْر، وتعليم المهارات، وجعل التبادلات الثقافية لنشر روح الحِرَف التقليدية الصينية وثقافتها تتجذّر في الدول الأجنبية.



الصورة 3-75 نحت خشب عود «الإيغلوود» على نمط السَّحابة-التنين «روِيي» لفترة «تشيانلونغ» من عهد سُلالة «تشينغ»، «المتحف الوطني»، بيجينغ

في منتجات البخور الأربعة الأكثر شهرةً «تشين، وخشب الصندل، وخشب التنين، ومسك الغزال»، تشير «تشين» إلى عود «الإيغلوود». وعود «الإيغلوود» في غاية الأناقة، ويصعُب استخراجه، ويأتي في المرتبة الأولى بين جميع أنواع البخور، وهو يُستخدَم في الأساس لنشر رائحته داخل المنزل أو لاستخدامه كعطر. وفي هذه التحفة، تحوّل عود «الإيغلوود» إلى أنماط السَّحابة- التنين «روِيي» المحفورة على سطحه، فيما تُظهِر كلمة «إمبراطوري» أنّ هذه التحفة مخصصة للاستخدام الإمبراطوري، وأنها صُنِعَت في ورش عمل القصر.

| النَّقْش على العاج وحِرْفة النَّمنَمة ينطويان على صنعة باهرة

أكّدت العديد من الحِرَف الصينية التقليدية المهمة إمكاناتٍ لا تُحصى للإبداع البشري، لكنّ العالم الطبيعي محدود العمر. وغالباً ما ترتبط حِرْفة النَّقْش على العاج (الصورة 3-76) بالفخامة، فيما تنحصر حِرْفة النَّمْنَمة (الصورة 3-77) غالباً بنوعٍ واحد، وهاتان الحِرْفتان تنشدان الدقّة والإبداع والتفنُّن، ولكنّهما من الناحية الأخلاقية تبدوان في مسارٍ معاكِسٍ لجوهر الحِرَف. وفي الواقع، فيما يُظهِر الفنّانون مهاراتهم المذهلة، كما لو أنّهم يُشدِّدون على أهمية المواد، فهم لا يتقيّدون بنوعٍ محدّد من المواد. وفي الأزمان المعاصرة على وجه الخصوص، علينا من أجل اكتشاف حقيقة الحِرَف وفضيلتها وجمالها واستبيان مضامينها الأساسية، أن نبتعد عن الحياة اليومية أكثر فأكثر.

الصورة 3-76 ملفوفة (خَسّة) من العاج مَطلِيّة من عهد سُلالة «تشينغ»، متحف مقاطعة هينان (تصوير فو غوانغ)

يتّسِم العاج بكونه أكثر مرونة من «الجاد»، وبالتالي يمكن استخدامه لإبراز صورٍ أكثر دقّة. والعاج ذو لونٍ واحد؛ وهو الأبيض، لذا تكون مواضيع الحَفْر والنَّقْش عليه في الغالب محدودة. وقد كان الفنّانون في عهد سُلالة «تشينغ» حاذقين ومُبدعين، فهم لم ينحتوا فقط مادة العاج الدقيقة على شكل ملفوفة وهي نوع من الخضار الشائعة، بل أيضاً نحتوا عليها خُنفساء مرقَّطَة وحشرة فرس النبي، وطَلوا كلًّا منهما لجعلهما أكثر حيوية.





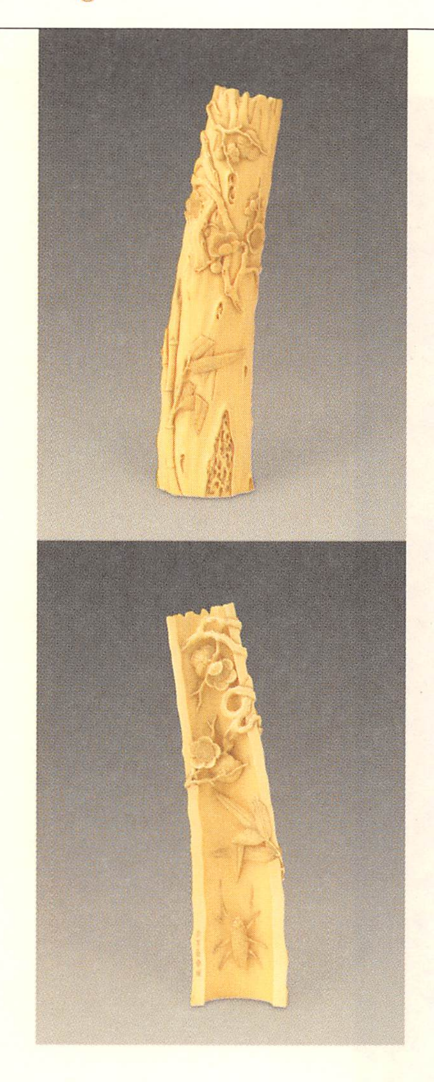
الصورة 3-77 تُحفة «كنوز الصين»، صنعها جو تشانغتسينغ

يبلغ طول هذه التُّحفة 30 سم، وعلوها 26 سم، وعرضها 6 سم. وقد وُضِعَت داخلها 167 قطعة مُنَمنَمة، ومن بينها مشغولات «الجاد» والسيراميك والبرونز وغيرها الشهيرة في التاريخ الصيني. إنَّها بمثابة متحفٍ مُصَغَّر.

وقد ظهرت أيضاً زخرفات العاج والعِظام، ليس فقط خلال الأزمان الغابرة للصين، بل أيضاً باكراً في دولٍ أخرى من العالم، وهذه الحِرَف الزُّخرفيّة في العموم بسيطة وغير متقنة. ويمكن القول إنّ الانتقال من سُلالة «مينغ» إلى سُلالة «تشينغ» قد شكَّلَ فترة ازدهارٍ لحِرْفة الحَفْر على العاج الصينية. وأعمال الحَفْر على العاج كحِرْفةٍ خاصة للبلاط جميعها أنيقة وجليلة (الصورة 3-78). فقد نشرَت ورشات حَفْر العاج التابعة لمكتب المراقبة الرسمية التابع لسُلالة «مينغ» وقاعة «يانغتسين»

لسُلالة «تشينغ» حِرَفيّي النَّقْش والحَفْر في أرجاء البلاد، ليصِلوا إلى بيجينغ ويُنتِجوا تُحَفاً عاجيّة منقوشة خصيصاً للمتعة أو لاستخدام البلاط والطبقة الأرستوقراطية؛ على غرار «كرة العاج» البديعة **(الصورة 3-79)**. وذلك على الرغم من أنّ البعض يعتقد أنّ حِرْفة الحَفْر والنَّقْش هذه لا تتلاءم مع أخلاقيات الخَلْق الأساسية في التقليد الصيني؛ «السماء والبشرية في تناغمٍ»، و«الإفادة على نحو أمثل من كلّ شيء»، وأنّها نوعٌ من حِرَف الحِيَل الحذقة والبارعة المخصَّصة للقصر فحسب، وتُبرِزُ «الإقصاء» و«المهارات» وتخدم النخبة فحسب. وممّا لا شكّ فيه أنّ الأعمال الرائعة للحَفْر على العاج تميلُ لمنح الناس انطباعاً آسِراً ورائعاً، وهي كنوزٌ فنّية تستحق أن تجمعها الأجيال.

والأسباب الكامنة وراء تحوُّل الكرات العاجية إلى كلاسيكيات حِرْفة الحَفْر على العاج هي كما يلي: أولاً، بفضل تكوينها من أجود المواد. وثانياً، بسبب المستوى العالي جداً من الصعوبة الكامنة في الحَفْر الطَّبَقِي أو التشبيكي. وثالثاً، بسبب تصميمها البديع المبتكر؛ حيث بإمكان النصفَين الداخلي والخارجي من الكرة



الصورة 3-78 «حامِلة قلم» من العاج، حُفِرَت عليها أشكال الصنوبر وقصب «البامبو» والخوخ، من منتصف عهد سُلالة «تشينغ»

يبلغ ارتفاع «حامِلة القلم» هذه نحو 25 سم، وسماكتها 6 سم، وقد نُقِشَت على سطحها الأمامي والخلفي أغصان شجر الصنوبر القديم، وثمرات خوخ في الثلج، وقصب «بامبو» نضر، وهي ذات وَضْعياتٍ متوافقة. واعتُمِدَ الحَفْر الاختزالي بالإزميل لنَقْش أغصان الصنوبر القديم، فيما استُخدِمَ النَّقْش الناتئ والخطّي لحَفْر أوراق «البامبو»، ومَنحها مَلمساً واقعياً. كما أنّ التصوير الجانبي لأزهار الخوخ وغُصينات الخوخ ذو ظلالٍ متدرِّجة أيضاً. كما استُخدِمَت توليفة من النَّقْش الناتئ جداً، والنَّقْش الدائري، والتخريم، والنَّقْش الخطّي لإظهار تناغم «الين» و«اليانغ» للأزهار.



الصورة 3-79 الكرة العاجيّة بتصاوير التنين والعنقاء وزهرة الفاوانيا، صنعها وينغ رونغبياو (تصوير جو يفانغ)

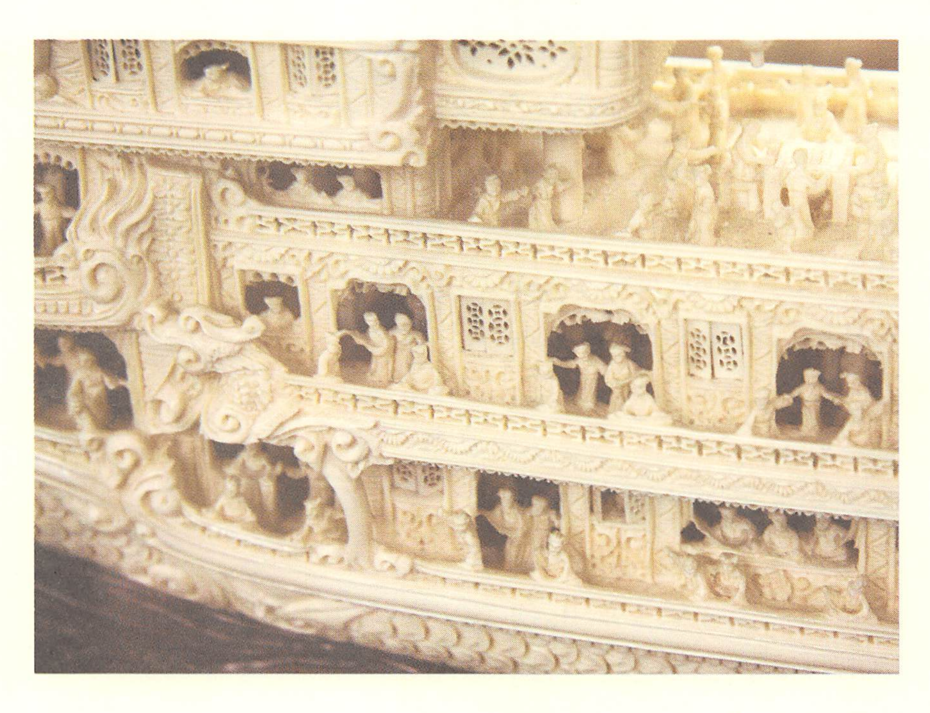
صنع هذه الكرة العاجية الفنّان وينغ رونغبياو؛ الجيل الرابع من مؤسِّسي فن كرات «غوانغجو» العاجية «وينغ ووجانغ». وهي مؤلفة من 38 طبقة. كلٌ منها تسمح بنفاذ الهواء ومحتوية ضمن الطبقة السابقة، كما أنّها قابلة للدوران. وتتّسِم الطبقة الخارجية بنَقْشٍ معقّد، ولذلك هي أكثر سماكة، لكنّ النَّقْش التخريمي لصور العنقاء وزهرة الفاوانيا والسُّحُب يتوالى طبقة تلو الأخرى، وهو بديعٌ وحيوي، وليس ثمة حِسٌّ بالثّقل.



الصورة 3-80 أحد الفنّانين المُتمرّسين في مصنع العاج «غوانغجو دا تسين» يقوم بحَفْر كرات عاجيّة (تصوير جو يفانغ)

العاجية الدوران بمرونة. وعادةً، يُستخدَم طرف النّاب المنحني لحَفْر تصويراتٍ في قطعةٍ كاملة من العاج، في حين تُستخدم الأجزاء الأخرى ذات الجودة الأفضل لصنع كرات عاجية. والمادة المستخدمة عادةً لإنتاج كرة عاجية هي الجزء الصلب الذي يبلغ نحو عِشْر ناب العاج بأكمله، وهو بالتالي الأكثر قيمةً، وقلّما تظهر عليه تشقُّقاتٍ ومسام. ويمكن استخدام الأجزاء الأخرى والجُذاذات لصنع زخارف محفورة من نوع الغَرْزات. ومن أجل تقييم ما إذا كانت الكرة العاجيّة متّسِمَة بعمل حَفْرٍ ممتاز، ينبغي النظر إلى هذه النواحي الثلاث: قطر الكرة، وطبقات الحَفْر، وجودة مهارة الحَفْر (الصورة 3-80). وفي الوقت الراهن، يبلغ الحجم الأقصى لكرة عاجية ذات طبقات عديدة بين 18.5 سم و 19 سم، في حين يصل عدد الطبقات إلى نحو 58 أو 59 طبقة، حيث تبلغ سماكة الجزء الأكثر رقة من كلّ طبقة بضعة ملم قليلة فحسب.

وتكمن دقّة الحَفْر على العاج أيضاً في إنتاج السفن العاجية المحفورة (الصورة 3-81) ومشاهد المباني والجبال (الصورة 3-82) التي «تتماشى مع الأحداث المتحوّلة عبر الالتزام بمبدأ أساسي»، وهذه المشاهد المُنَمنَمة هي تماماً تجسيداً للقول الشائع: «رؤية مناظر البحيرات والجبال من نظرة واحدة، وأخذ نظرةٍ بانورامية لجميع أنواع الحياة في مجموعة واحدة». وكما أنّ العاج نادرٌ، وكذلك السفن العاجية المصنوعة من قطعة كاملة من العاج قلّما تُرَى. ويستفيد الفنّانون من المادة بشكلٍ كامل، فيحفرون بعناية وخطوة خطوة المواد المتبقيّة بعد صنع

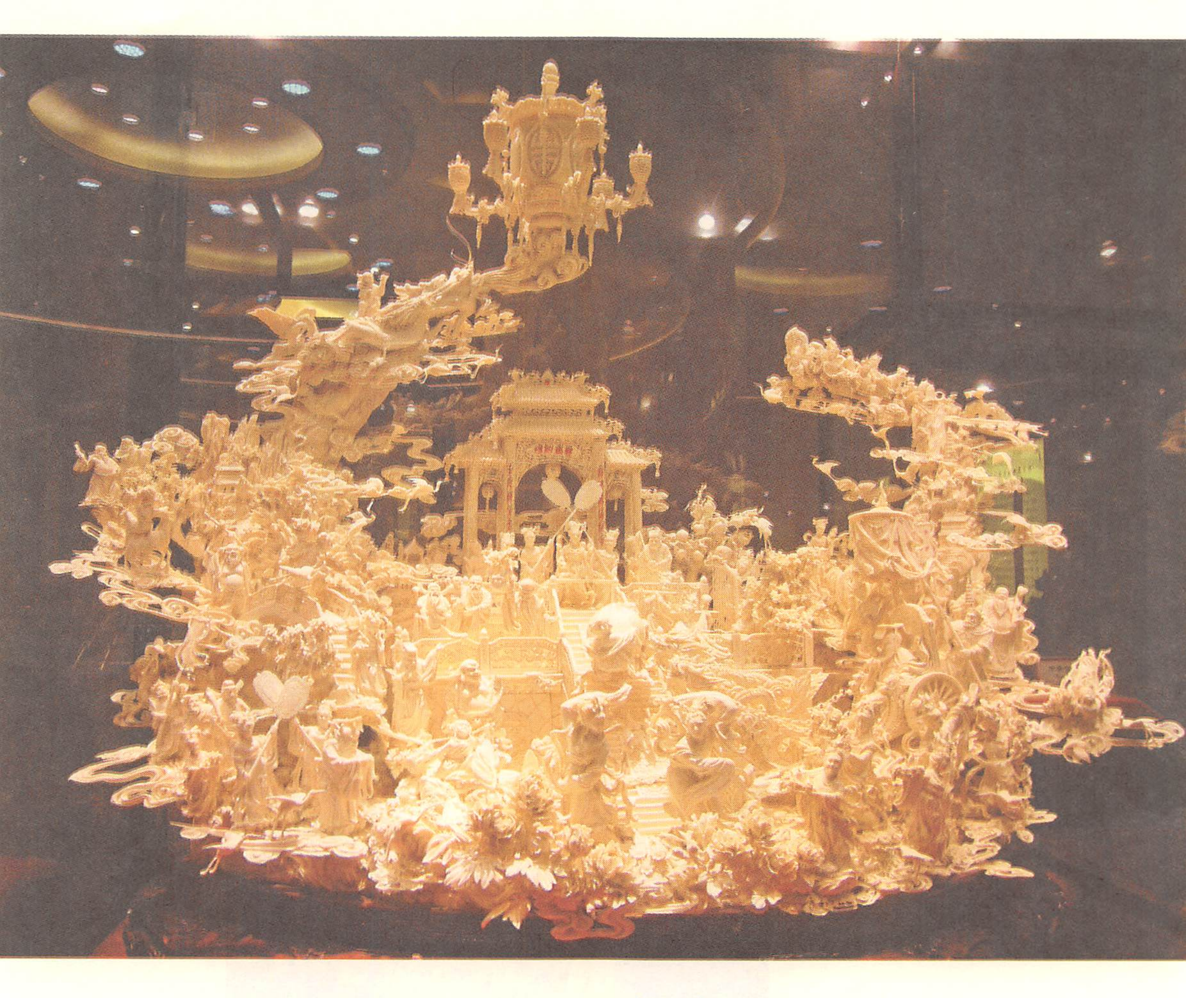


الصورة 3-81 «صور السفينة» (تصوير جو يفانغ)

نُفّذت تحفة «صور السفينة» بالنَّقْش الدائري والنَّقْش الناتئ العميق، وهي زاهيةٌ وتنبض حياةً وحركة، وتبدو أشبه بالواقع.

منتجات حَفْر عاج أخرى، ويعتمدون مجموعة من التوليفات كي تكون الابتكارات أكثر مرونة. وعادةً، يُلصِق الفنّانون كلّ مكوِّنٍ حُفِرَ بأدقّ التفاصيل على البدن الأساسي للسفينة الذي تمّ تركيبه مسبقاً وفقاً لموضوع القصة. ووحدها تلك التي يجري وصلها بإحكامٍ وإتقان من دون أي عيوبٍ أو ثغرات يمكن اعتبارها أعمالاً ممتازة.

وخلافاً لمشاهد الجبال المتباينة، إنّ الشخصيات المحفورة على العاج ببراعة تبدو وكأنّها حيّة، وتكمن البراعة في تناسق الأشكال والصفات. فالشّخصيات البسيطة والزاهية المحفورة على عاجٍ دائري (الصورة 3-83)، تتّسِم بقِوامٍ ناعمٍ ولمّاعٍ يشعُّ كبشرةٍ حقيقية، كما يتبدّى ذلك في الأناقة الجمالية للمرأة المحفورة على



الصورة 3-82 تُحفة الحَفْر على العاج الكبيرة «الاحتفال العالمي»، صمّمها جانغ مينهوي، من إنتاج مصنع حِرفة العاج «غوانغجو دا تسين» (تصوير ويندي)

تزخر تُحفة «الاحتفال العالمي» بالعديد من مكوّنات العاج، وتصفُ مشهداً للخالِدين وهم يحتفلون بعيد ميلاد «الملِكَة الأُم» في حديقةٍ من «الجاد» تتناثرُ في أرجائها الأشجار والصّواوين، فيما يظهر أشخاصٌ بمختلف الأبعاد.

العاج، وبراءة الطفل وعافيته، واللطف البادي على وجه بوذا.

وعلى الرغم من تماثُل البراعة والدقّة، فإنّ خيارات المواد لدى أيّ حِرْفة أخرى لا تقتصر على مادة واحدة كحِرْفة الحَفْر على العاج؛ وهي حِرْفة المُنَمنَمة



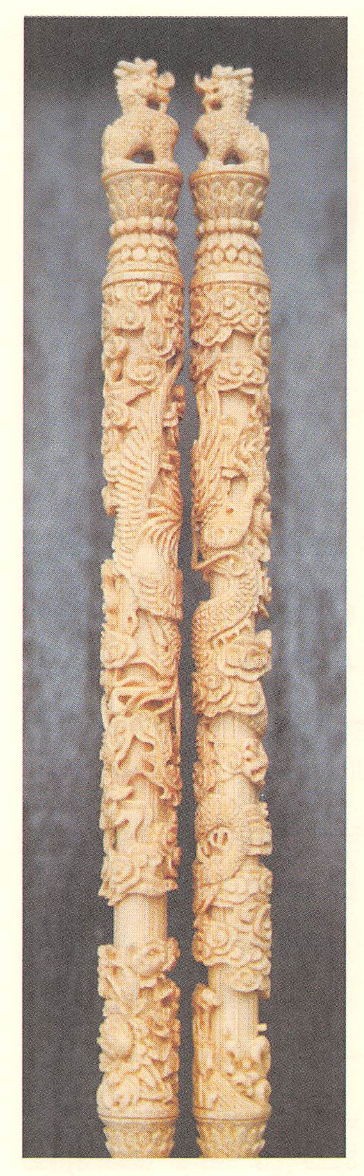
الصورة 3-83 تُحفة الحَفْر العاجية «امرأة تحمل طفلاً»، من عهد سُلالة «مينغ»، متحف مقاطعة هينان (تصوير شومِي)

يبدو وجه المرأة طاهراً ولطيفاً، أمّا بشرة الطفل فرقيقة ونضرة، وهو في وَضْعية طفل مُشاكِس وضَحوك. وتنورة المرأة الطويلة وكُمّاها الواسعان في غاية الأناقة، وتعكس بالكامل خصائص مرونة قِوام العاج. وبالإضافة إلى ذلك، تمّ طلاء إكسسوارات الشَّعْر وزخارف الملابس على نحو خفيف، ما أضفى مسحةً من الأناقة والهناء.

الصينية المعروفة بتسمية «الصّنعة المقدّسة». وتشمل الحِرْفة المُنَمنَمة الممارسةَ الحِرَفيّة الدقيقة على موادّ صغيرة، ومن بين مواضيعها الشّعْر والخط والرسم ونمذجة الأشياء، وهي جيدة عادةً في وسائل مثل الحَفْر والقولبة. (الصورة 3-84)

وعلى الرغم من وجوب استخدام أجهزة كبيرة لتطبيق المهارات، إلا أنّ الحَفْر والرسم في الحِرْفة المُنَمنَمة لا يمكن إتمامهما بسهولة من قِبَل مَنْ يملك خبرة حَفْر أو رسم أو تخطيط. فالقيام بذلك أشبه بالقيام بعمليات جراحية دقيقة، وينبغي على الفنّانين التحلّي بالثقة بالإضافة إلى امتلاك المهارات. والحَفْر المُنَمنَم على وجه الخصوص لا يُشبه الحَفْر على مقياسٍ كبير الذي بوسعه أن يُصوِّر بالتفصيل فوق قواعد مُعَدّة بالفعل، ولا يُشبه أيضاً حِرْفة الحَفْر التي يمكنها أن تُغطّي المواد بالرسوم. إنّ قيمة هذه الحِرْفة تكمن في تنفيذها في مرحلةٍ واحدة؛ حيث ينبغي أن تكون كلّ حركة متماسكة، ولا يُسمح بأي تردُّدٍ أو تشتيتٍ للذهن. إنّها بكلّ براعة تجسيدٌ للثقة بالنَّفْس ومهارات الفنّان.

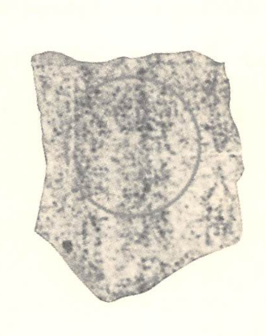
وقد ظهرت حِرْفة النَمنَمة الأولى خلال عهد سُلالة «جو» الغربية، حيث نُقِش فوق صدفة بحجم زرّ أكثر من 30 حرفاً بدقّة بالغة



الصورة 3-84 العمل المُنَمنَم «زوجٌ من عيدان الأَكْل على هيئة تنين وعنقاء»

استُخدِمَ النَّقْش الضَّحْل والنَّقْش البارز والتخريمات المحليّة في هذا الزوج من «عِيدان الأكل». الأول حُفِرَ عليه تنينٌ، والثاني حُفِرَ عليه عنقاء، وكلٌّ منهما يلتفُّ على عمود العود، ويبدو التنين والعنقاء كزوجين، ما يحمل دلالة الخصب واليُمْن.





الصورة 3-85 نصّ مِجهري محفور على قطع عِظامٍ للعرافة من عهد سُلالة «جو» الغربية المبكرة

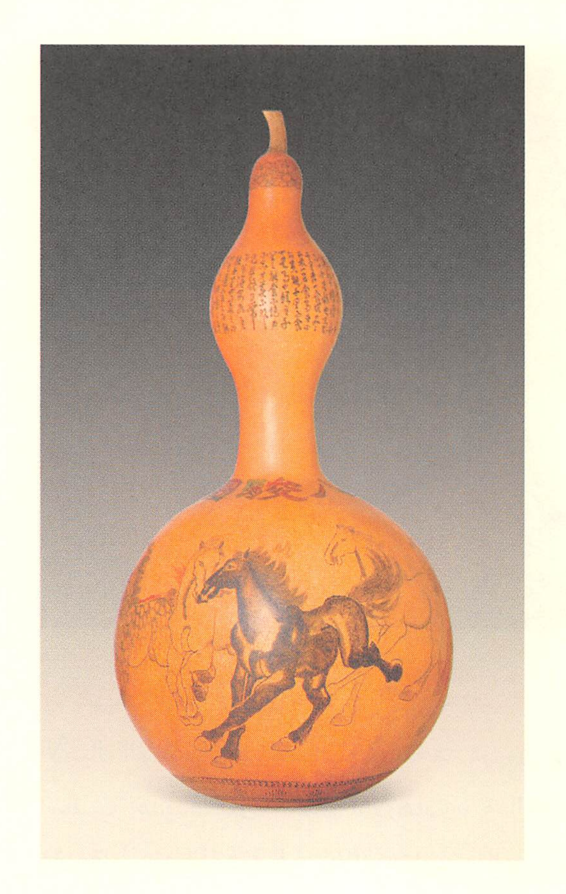
لدرجة لا تلحظها العين، ونَقْش الفنّان قويٌ وسريع (الصورة 3-85). وفي أنبوب القلم المحفور من «البامبو» للحاكم وانغ يي لفترة «ديجو» لسُلالة «تانغ»، نُقِشَت على مسافة نصف بوصة قصيدة ورَسْم «الانضمام إلى الجيش»، و«صُوِّرَت بدقّة نقوش شَعْر البشر والخيول، وصيوان، ومياه بعيدة»؛ ما مثَّل على أكمل وجه حِرْفة النَمنَمة. والفنّان جان تشينغ، الذي وصفه عالِم الاجتماع الثقافي والتاريخي تاو زونغيي لسُلالة «يوان» بأنّه شخصٌ لا يظهر سوى مرّة واحدة كلّ قرنَين كان قد حَفَر في فترة «سونغ غاوزونغ» حَفْراً مُنَمنَماً لقفص عصفور من «البامبو» بدَت جوانبه الأربعة التي تظهر فيها القصور، والشخصيات، والمناظر، والأزاهير والطيور كاملة وجليّة، وجميعها قابلة للتحرُّك. وخلال عهد سُلالتَي «مينغ» و«تشينغ»، سادت حرفة النَّمنَمة. وفي جنوب الصين، شاعَ الحَفْر على قشور الجوز، ونوى الدراق أو نوى الزيتون. وقد كتبَ ويي تسويي في مؤلّفه على زورق نواة دراق تقديراً لمهارة الحَفْر الرائعة على قشرة الجوز للفنّان وانغ شويوان خلال فترة «تيانتشي» لسُلالة «مينغ». كلّ أنواع التفاصيل حُفِرَت على نواة دراق صغيرة: خمسة أشخاص، وثماني نوافذ، وقارب من قصب «البامبو»، ومِجذاف، ومدفأة، وأصيص، ولُفافة، وسلك خرز، ومشهد «سو دونغبو» يتنقّل بالطَّوْف فوق نهر تشيبي؛ جميعها حُفِرت بحيوية. وإضافة إلى ذلك، هناك خَتْم بـأربعة وثلاثين حرفاً صينياً. وقد اقتفت



الصورة 3-86 نَقْش على نُواة حبّة زيتون «سو دونغبو يتنقّل بالطّوف ليلاً فوق نهر تشيبي»، نَقَشه تشن سوينغ (تصوير)

الأجيال اللاحقة الموضوع الرئيس لتحفة «زورق نواة الدراق» (الصورة 3-86)، وطوّرت أساليبَ جديدة مثل حكماء «الأرهات»، و«الخالدون الثمانية»، و«متعة الصيد». فقد قام سيّد النَّمنَمة في سُلالة «تشينغ» الفنّان تشين زوجانغ بالحَفْر بكلّ مهارة فوق نواة حبّة زيتون قصة «التجوال في تشيبي ليلاً»: الناظر سو دونغبو يجلس قرب النافذة وهو يرتدي ثوباً فضفاضاً ذا كمّين منثنيين، وينظر بهدوءٍ وغبطة، فيما يُجذِّف قائد الزورق ببطء لتجنُّب إقلاق راحة السُّياح الذين يتمتّعون بمنظر الماء تحت أشعة القمر؛ أمّا في المقصورة فهناك طاولات وكراسٍ وأطباق، ويمكن فتح النوافذ وإغلاقها بسهولة، والصورة بأكملها ثابتة وتنبضُ حيويّة على حدٍّ سواء، وتظهر بمنتهى الإبداع والبراعة.

والمواد الملائمة لحِرْفة النَّمنَمة عديدة جداً، وتشمل اللُّحَى وعُرْف الفرس والأسنان والعِظام والبورسلين والحجارة و«البامبو» والخشب والثمار والقرع واليقطين (الصورة 3-87). ويمكن اعتبار الحَفْر والرسم على هذه المواد أيضاً كحفظٍ فعّال للمواد الخام، ولا سيّما العاج الخام. وبغض النظر عن المادة التي يتم



الصورة 3-87 نَقْش مُنَمنَم في توليفةٍ مع خطٍّ مُنَمنَم «ثمانية أحصنة»، نفّذه تشين شانغ، وهو الجيل الثالث لفنّان المُنَمنَمات غانسو تشين (تصوير فو غوانغ)

يستخدم هذا العمل يقطينة بيضاوية أساساً له. يبلغ قطر اليقطينة في الجزء الأكبر نحو 10 سم، ويبلغ ارتفاعها 20 سم. وفي الجزء الأسفل من اليقطينة، حُفِرَت ثمانية أحصنة بنمط الحَفْر الخطّي المُنَمنَم، تاركة الانطباع بأنها مسوَّدة رسم. أمّا أعلى جزء في العنق فقد نُقِشَت عليه مئات الكلمات المجهريّة، وقد استُخدِم في الخط والرسم النَّقْش المِجهري في تناغمٍ وتكامل.

اختيارها، ينبغي أن تكون ذات صلابة معتدلة، وأن يكون سطحها صقيلاً ومستوياً وذا قِوامٍ جيد من أجل تسهيل الحَفْر؛ لأنّ أيّ عيبٍ ولو كان بقدر رأس إبرة قد يُؤثّر على كامل تصميم المُنَمنَمة. وحيث إنّ أدوات الحَفْر المُنَمنَم دقيقة جداً فغالباً ما يتم شحذها من قِبَل فنّاني الحَفْر بحدّ ذاتهم. وينبغي أن يكون حجم حافّة السكين وطولها ونعومتها وصلابتها، فضلاً عن حِدّتها وانحرافها وانبساطها واستدارتها معتدلة من أجل المناورة بحرية. وقد كان يو شو من سُلالة «تشينغ» المتأخِّرة، وسيّد حِرْفة «يانغجو» الشهيرة الذي تفرَّغ للفنّ متخصّصاً في الحَفْر التصويري الأعمى، وخصوصاً في الرسم والحَفْر المُنَمنَم على العاج (الصورة 3-88)، وكان مرّةً قد حَفَر فوق خَتْمٍ عاجي مساحته 3 سم2 حوالي 40 خطّاً وأكثر من 10



الصورة 3-88 أختام عاجية مُنمنَمة، صنعها فينغ ياوجونغ (تصوير)

من بين مجموعة من أعمال الحَفْر المُنَمنَم التي نفّذها الفنّان المُتمرّس فينغ ياوجونغ، إنّ خَتْم «مختارات من أقوال كونفوشيوس» هي الأكثر اتّقاناً وروعةً. ويحمل الجانب الأمامي من الخَتْم النسخة الرسمية للنصّ الكامل «لمختارات من أقوال كونفوشيوس» محفورة بطريقةٍ مُنمنَمة، وكلُّ كلمة صغيرة وبحجم خصلة شعر، وتُظهِر مهارات الحَفْر المذهلة بدقّتها.

أعمدة من الشِّعارات بخط «تسينغكاي» (الانسياب المنتظم)، وقد فعل ذلك بغاية الدقّة والبراعة.

وكما يقول المثل: «مهما كان الجبل عالياً، فإنّ اسمه سينتشر في كلّ الأنحاء إذا كانت هناك جِنّية تسكنُ فيه. ومهما كان الماء عميقاً، فهو فعّال إذا كان هناك تنينٌ فيه». وسواء أكانت التحفة من العاج النادر والراقي أو من قشور الجوز الرخيصة وسهلة المنال، فإنّ كلّ فنّانٍ مُخلِص لحِرْفته بفضيلة ويتصف بالمهارة يمكنه بفضل صنْعته المقدّسة أن يجعل من موادّ متواضعة تُحَفاً رائعة وأنيقة مُفعَمة بالجمال الخالص.



الفنون والحِرَف الصينية التقليدية

الفصل الرابع

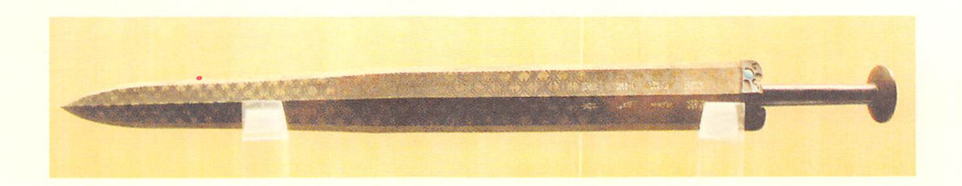
فقط باستيعابهم علم الأشياء
يستطيع الحِرفيون أن ينجحوا في عملهم

فئات الحِرف والنقابات المهنية

بمساعدة المصنوعات في تشكيل الكون إلى جانب الحِرف، ظهرت فئات الحِرف والنقابات المهنية بشكل طبيعي على مرّ الأيام. وتم تقسيم فئات الحِرف الست، وهي «استخدام الخشب، الذهب (الصورة 4-1)، الجلد، تعبئة الألوان على رسوم تمهيدية، الكشْط، والأواني الفخارية»، أكثر فأكثر إلى ثلاثين نوعاً محدَّداً خلال حقبة ما قبل تشين، بينما قُسِّمَت الحِرف إلى أربع فئات عامة هي «الملابس والأكسسوارات، الأزياء والأكاليل، معدات العيش، والـمُلكية الصناعية» في حقبة حكم سلالة تانغ. عندما كانت الأعمال مزدهرة خلال حقبة حكم سلالتَي سونغ ويوان، تطوَّرت مؤسسات الحِرف اليدوية الشعبية وكذلك الحِرف اليدوية التي تديرها الحكومة أكثر فأكثر، وشكَّلت الأواني الفخارية والخزف وكذلك الحرير أغلبية الصادرات المهمة. وقد ابتكر قطاع الحِرف اليدوية في حقبة حكم سلالة مينغ- بعد إجراء تقسيم محدَّد أكثر للحِرف- أساليب تصنيع مثل «الغزل، الصباغة، الأواني الفخارية، الصَهْر، الأوعية، الدَق، التكليس، صناعة الورق (الصورة 4-2)، الأجهزة، الأسلحة، الرسم، وكذلك اللآلئ والجاد». بينما في حقبة حكم سلالة تشينغ التي تميَّزت باقتصاد سلع متطوّر جداً، فإن فئات «النَسْج، المصنوعات الخشبية،

الصورة 4-1 السيف الذي كان غوجيان ملك يُوه يستخدمه، معروضٌ في متحف نانجينغ (تصوير يُو هويتونغ)

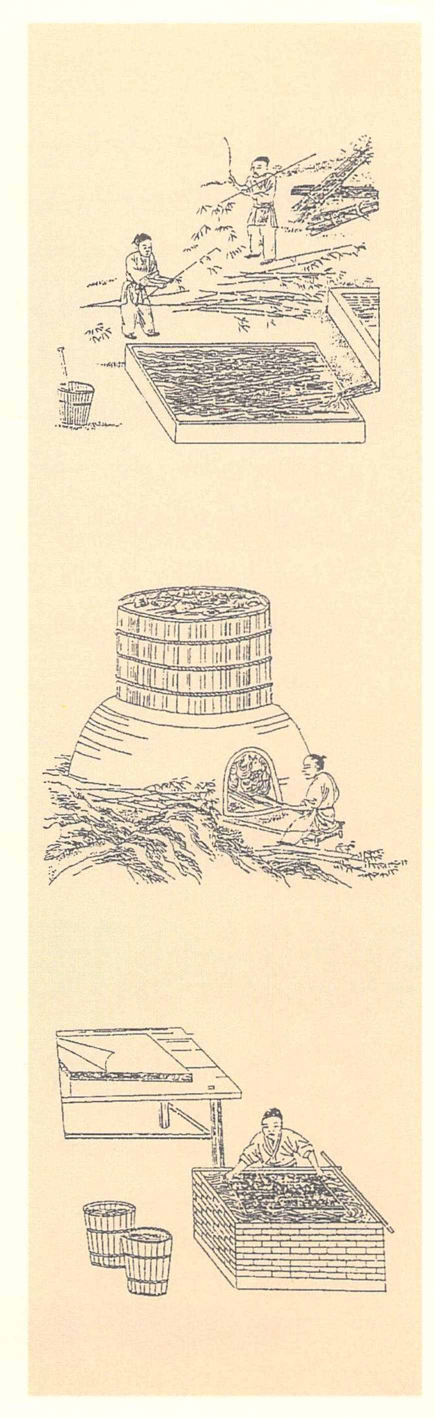
كان الصَهْر وصناعة الأسلحة في العصور القديمة نوعاً من الصناعات المعدنية. ويُعتبر السيف الذي كان غوجيان ملك يُوه يستخدمه قطعة مصنوعة بشكل رائع، وكان مشهوراً بأنه «أفضل سيف في العالم»، ويمكنه بمفرده تمثيل كل الأسلحة القديمة في الصين. السيف مزخرف بأشكال ماسية سوداء، وهناك صفان من الكلمات التي تقول: «عرْض ملك يُوه الذي كان يستخدم هذا السيف نفسه لمشقّات من الأصناف كافة »، كما تُحدِّد هوية مالك السيف.





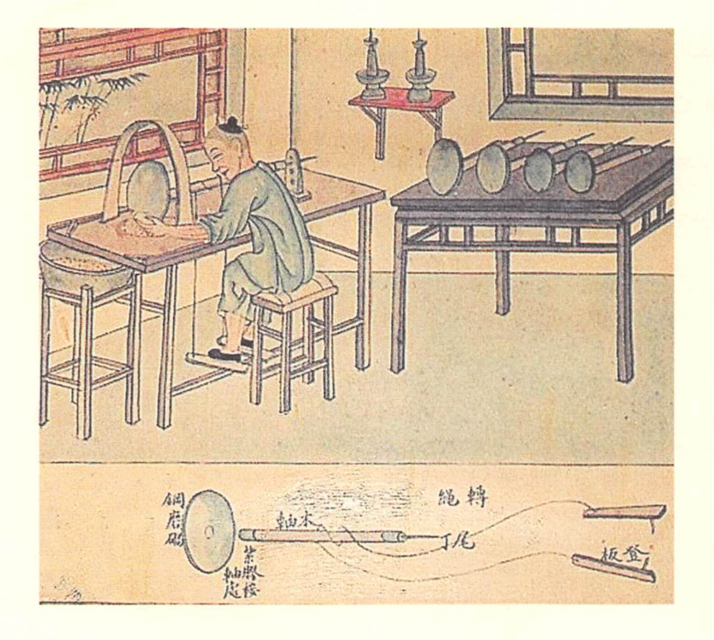
تقنية التربة، الحِرف الذهبية، أعمال البناء، الأواني الفخارية، الصباغة، الرسم، الغزل، القياس، الأعمدة، والنوافذ» أصبحت فئات أكبر في السجلات الرسمية التي تتعلق باقتصاديات الإنتاج.

تراوَحت الحِرف الصينية التقليدية ما بين الثياب، الطعام، المسكن، وسائل السفر، الثقافة والترفيه، العلوم والتعليم، وكذلك التحف الفنية؛ والتي يمكن تقسيمها إلى فئات نحت الجاد (الصورة 4-3)، الأواني الفخارية، الطلاء بالورنيش، الحدادة، الصناعات الخيزرانية (وفقاً للمواد المختلفة التي كانت تُستخدَم)، النَسْج (الصورة 4-4)، النقش، الغزل، التطريز، الطباعة والصباغة (وفقاً للحرفية المتميزة التي كانت تُستخدَم)، الرسم بالماء والحبر (الصورة 4-5)، والحِرف الشعبية وفقاً لسماتها الاجتماعية. وعادة، مثلما يرتبط تصنيف حِرف التصنيع العصرية بتصنيف القطاعات الاقتصادية الوطنية، فإن قطاع الحِرف الصينية التقليدية ينقسم بناءً على فئات الحِرف؛ والتي كانت تمثّل الإنتاج الاقتصادي والقطاع الثقافي الرئيسيين في حقبة الأعمال اليدوية في الصين.



الصورة 4-2 عملية صناعة الورق في حقبة حكم سلالة سونغ

استفادت عملية صناعة الورق في العصور القديمة من الخيزران، وكانت تتضمن خمسة إجراءات تقنية. وتبيِّن الصورة الإجراءات الثلاثة الأولى: تقطيع الخيزران الطري ونقعه في حوض لأكثر من مئة يوم، ووضع الخيزران المنقوع مع اللايم في برميل وطهيها لثمانية أيام وليالٍ، وصَبّ الخيزران المهروس في خزّان وتصفيته من خلال حجاب من الخيزران، ما يمكنه من ترك طبقة ضحلة فوق الحجاب.



الصورة 4-3 «المطحنة»، «عملية صنع الجاد» رسم لي تشنغيوان في حقبة حكم سلالة تشينغ

رسَمَ لي تشنغيوان الكتاب المصوَّر «عملية صنع الجاد» في السنة السابعة عشرة لعهد الإمبراطور غوانغتشو بناءً على طلب الطبيب الإنكليزي بو جون. وقد أصبح هذا الرسم الرسمَ الأكثرَ تفصيلاً في العصور القديمة حول عملية صنع الجاد. كان وزن القبّان هو عجلة الطحن التي تستعمل لتلميع مصنوعات الجاد، ويسمّى «تويوزي»، بينما الغاية من عملية الطحن هي صقل التفاصيل على قاعدة الخزف غير محترق.



الصورة 4-4 «طير عنقاء» مطرَّز على قماش أصفر (تصوير لي جيانهوا)

تظهر تطريزات السُّحب على منسوجات مثل السجاد والبُسُط الجدارية والأغطية الحريرية، وعلى نسائج مثل الحرير والقطن والكتّان، كما تظهر على الريش؛ وكلها تنتمي إلى فئة النّسْج. علماً أن الأقمشة المطرَّزة من حقبة حكم سلالات هان وتانغ وسونغ مشهورة كثيراً في كل مراحل التاريخ الصيني. وفي حقبة حكم سلالتَي مينغ وتشينغ، أصبحت تطريزات النّسْج معقَّدة أكثر، وأصبحت المواضيع والتصاميم مترفة أكثر.



مع بدايات الحضارة البشرية في كل أنحاء العالم، ومع تزايد عدد السكان، وتطوّر المدن، وتوسّع درجة تطوّر الحِرف، ظهرت في أماكن أخرى أيضاً ظاهرة «إنجاز عدة حِرفيين لأعمالهم الحرفية في ورش العمل». ففي بلاد ما بين النهرين منذ 2,500 سنة، كانت هناك تقسيمات مفصَّلة للحِرف اليدوية في القُرى الكبيرة التي يفوق عدد سكانها 10,000 نسمة. بينما في كنوسوس، المركز الاقتصادي

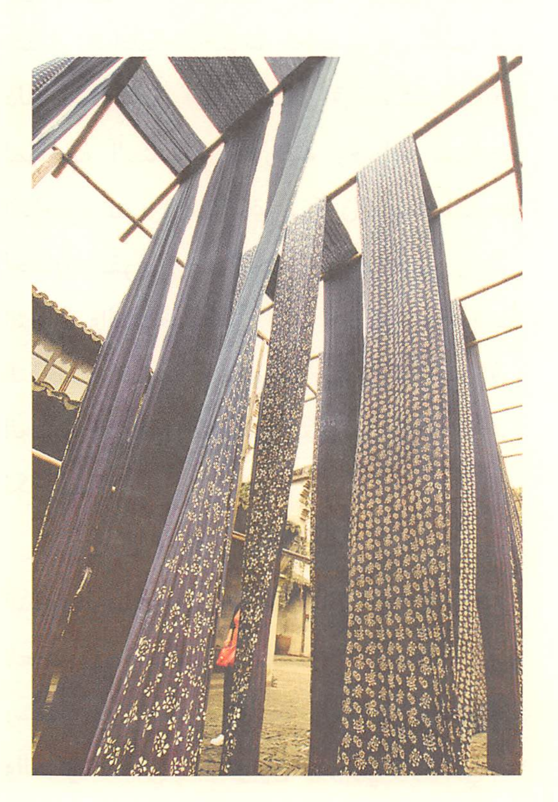
الصورة 4-5 علبة خيزرانية للأقلام، منحوت عليها نقش صيوان متعدد الطوابق بين الجبال، وكتَبَ عليها تشانغ تشيهوانغ من حقبة حكم سلالة مينغ، في متحف العاصمة، بكين

كان «النحّات الخبير» تشانغ تشيهوانغ بارعاً في إظهار التغيّر بين الألوان الداكنة والفاتحة التي نراها عادة في الرسوم الصينية التقليدية من خلال منحوتات الخيزران. وتستطيع كل أعماله، سواء أكانت صيواناً بين الجبال، أو منظراً طبيعياً صغيراً جداً، أو شعاراً أن تبيّن سلوك الرسامين المشهورين جداً من كل حقبات السلالات الحاكمة. كانت أعماله مرسومة بشكل رائع، وتستغل بالكامل المبدأ الداخلي للرسم، كما تظهر فيها الأحاسيس والثقافة، وهي نموذجية ويستخدمها رسامو الماء والحبر.



للحضارة المينوية في محيط بحر إيجة، كان هناك تصنيف صناعي أيضاً لحِرف تقطيع الأحجار الكريمة ونحت العاج وصياغة الفضة.

وذُكر في الأدب الصيني أنه كان هناك عدد كبير من أماكن التجمّع للحِرفيين في حقبات ما قبل تشين؛ عندما كانت هذه الأماكن التي يمكن إنتاج البضائع فيها وحتى المتاجرة بها تسمّى «سي»، بينما كانت متاجر الفنون والحِرف في المدن تُصنَّف «كتسوه» أو «فانغ» (الصورة 4-6) أو «بُو» خلال حقبة حكم سلالة تانغ. وعندما حلّت حقبة حكم سلالة سونغ، نضج نظام النقابات المهنية أكثر فأكثر مع مرور الأيام، مع تأسيس شركات حِرف يدوية؛ فعلى سبيل المثال، الشركات التي تسمّى «تسوه» تضمَّنت تلك المخصصة لشحذ الجاد، وتلميع الذهب، وزخرفة الأجزاء الداخلية للقطع، وتخطيط الجاد، والأشغال الخشبية، وأشغال الطوب، وطبقة الورنيش،



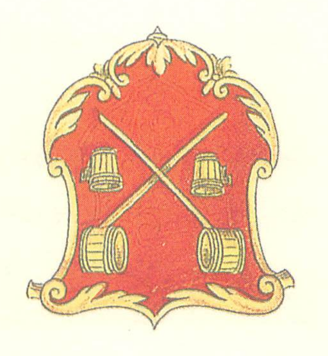
الصورة 4-6 منزل الصباغ في مقاطعة ووتشن في إقليم تشيكيانغ (تصوير صَن تونغتشاو)

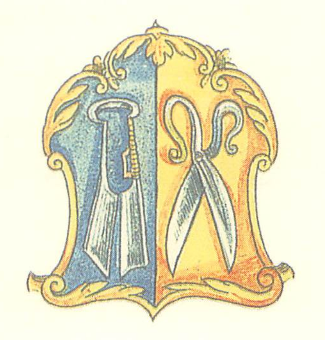
كان منزل الصباغ نوعاً من ورش العمل حيث تُصبغ الملابس وقطع الحرير، ولديه تاريخ طويل من التمتّع بالشهرة، وخاصة في حقبة حكم سلالة تانغ. كان يسمّى في العصور القديمة «تشاكينغكيو»، كما سمّاه الناس «تقاطع الخيوط وشروق الشمس» أو «غزو شمس الجنوب» بينما كان الصابغ يسمّى «جوانجي».

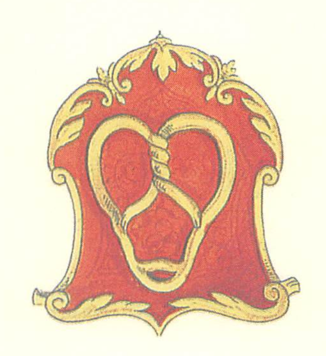
وتثبيت المفصلات، وصنع البراميل، وكذلك الخياطة. بينما الشركات التي تسمّى «هانغ» فتضمَّنت تلك المخصصة لبيع التحف القديمة، وصناعة الأحذية، وكذلك الحمّامات العامة. والأمر الذي لم يكن فريداً هو ظهور نقابات مهنية أيضاً في مراحل تاريخية مختلفة من الأزمنة الإقطاعية في المملكة المتحدة وفرنسا وإيطاليا والبلدان الأوروبية الأخرى، وكذلك في الهند واليابان في آسيا. (الصورة 4-7)

لم يكن الظهور المُبكر للنقابات المهنية في الصين دلالةً إيجابيةً على حمايتها ودعمها بفضل ارتباطها بالحكومة فحسب، بل كانت في ذلك دلالة على أنها ستشكّل قوة مشتركة أيضاً لمواجهة المنافسة الخارجية وحماية مصالحها الداخلية أيضاً؛ الأمر الذي سيكون مفيداً بالنتيجة لحماية حقوق رجال الأعمال ومصالحهم وتطوّر التجارة والصناعة (الصورة 4-8). ويمكن رؤية نمط النقابات المهنية وتطوّرها بشكل واضح في الحدث الثقافي التقليدي بتكريس الإله الراعي لكل قطاع.

تحوّلت النقابات المهنية للحِرف اليدوية التقليدية هذه الأيام إلى جمعيات للفنون والحِرف العصرية، وأصبحت تلعب- كمؤسسات غير رسمية- دور جسر مهماً بين الحِرفيين والشركات والحكومات في المستويين المركزي والمحلي.







الصورة 4-7 شارات النقابات المهنية في آوغسبورغ، ألمانيا خلال العصور الوسطى

كانت نقابات المهن الصناعية والتجارية في العصور الوسطى في أوروبا تُصنَّف في ثلاث فئات: نقابات المهن التجارية، ونقابات الحِرف اليدوية، والاتحادات. وكانت ورشة العمل الصغيرة هي النموذج الأساسي لكل مؤسسة إنتاجية. وقد ظهرت لافتات ورموز متميزة مع تطوّر النقابات المهنية، حيث إن الشارات المبيّنة في الصورة أعلاه ترمز إلى نقابات الخبّازين والخيّاطين وقاطفي العنب.



الصورة 4-8 «تفقّد الإمبراطور كانغشي للجنوب» (تفصيل منه)، رسمه وانغ هوي وآخرون في حقبة حكم سلالة تشينغ

يُظهِر الرسم «تفقّد الإمبراطور كانغشي للجنوب»، بطريقة صادقة وشديدة التدقيق الأحوالَ المحلية والزراعةَ والتجارةَ المزدهرتين في الأماكن التي زارها الإمبراطور خلال تفقّده الثاني للجنوب. وفي ذلك الوقت، كانت نقابات كل الحِرف اليدوية مزدهِرة. ونتيجة الدعم والحماية اللذين أمّنتهما تلك النقابات المهنية، ظهر هذا العدد الكبير من المتاجر وورش العمل في الصين خلال القرن السابع عشر، ويبدو ذلك واضحاً في الصورة.

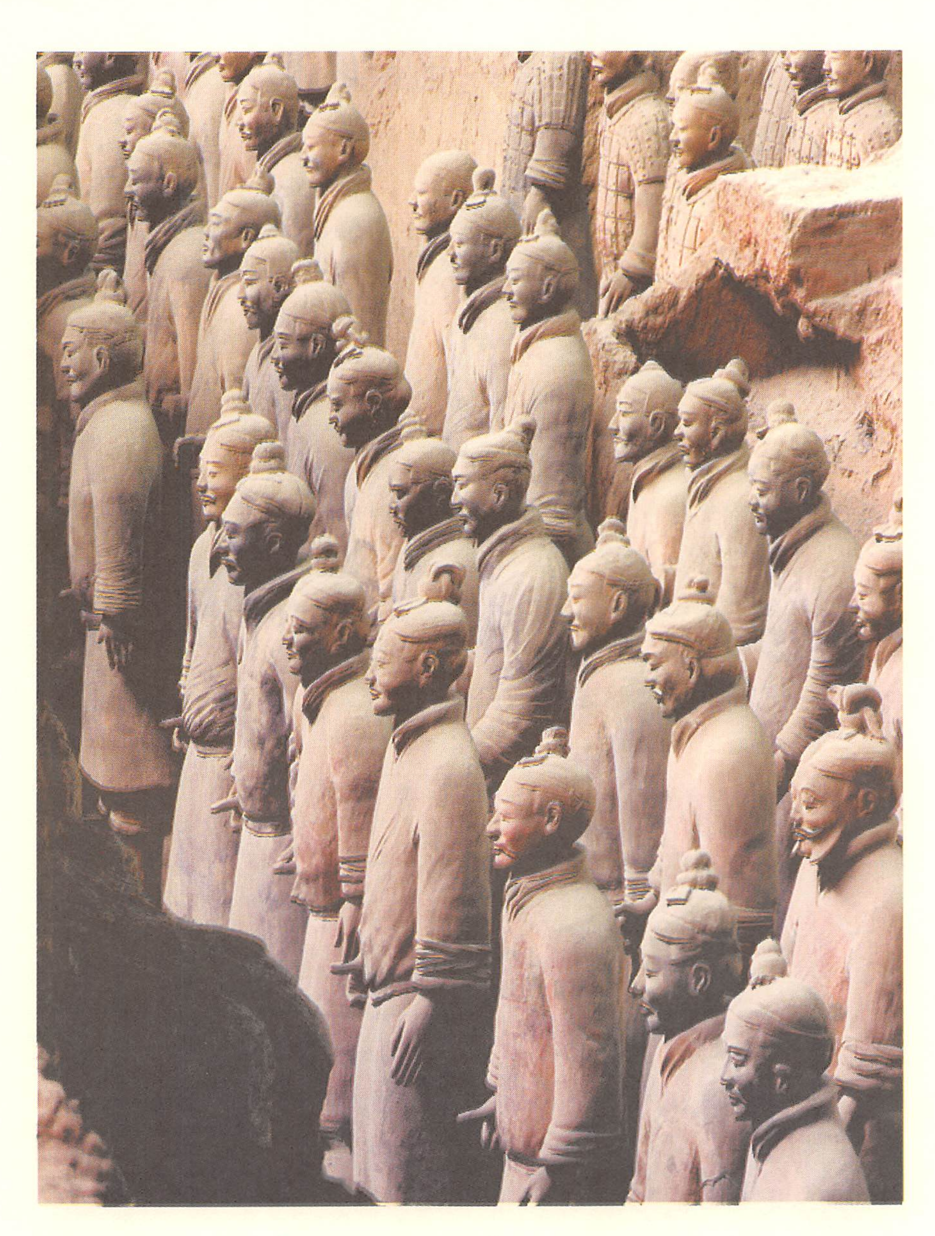


| نظام الحِرف اليدوية تحت الشعائر الاجتماعية

«تي» هو نوع من النماذج يتجلّى في مؤسسات مختلفة. بينما «جي» نوع من المؤسسات يشير إلى القواعد الجوهرية والعلاقات المتبادلة الداخلية. يتغيَّر نظام الحِرف اليدوية عادة مع تحوّل الأنظمة الاجتماعية. ولأن ذلك التغيير لا يكون قوياً في مجتمع الشعائر التقليدية، فهو يساعد في بقاء نظام الحِرف اليدوية مستقراً، وخاصة في ما يتعلق بإدارة الحِرف ونظام الابتكار ونظام المواد.

أَولى الصينيون القدماء الكثير من الاهتمام بالشعائر الاجتماعية التي أثَّرت على كل نواحي الحياة الاجتماعية؛ من طبقات الحكام العليا وحتى الطبقات الاجتماعية الدنيا، مع تشكّل سلسلة من أنظمة الحكم المستقل. لم يكن بإمكان حِرفي واحد أن يُنهي بشكل مستقل أي عمل من أعمال البناء المبنية جيداً في المدن، أو تماثيل الـمُحاربين الطينيين وأحصنتهم المليئة بالقوة والعظمة من حقبة حكم سلالة تشين (الصورة 4-9)، أو الوعاء الأسطواني من قبر يي مركيز ولاية تسنغ. بينما كانت عمليات البناء وصناعة الخزفيات والتنقيب عن المعادن (الصورة 4-10) والمعالجة وكذلك عمليات النَسْج كبيرة الحجم ومعقَّدة، وكانت تعتمد على تعاون عدة حِرفيين متخصصين في أنواع الأعمال ذات الصلة. ما كان بالإمكان تواجد هذه المصنوعات المرجعية لولا رقابة نظام الحُكم وحمايته، أو لولا سيطرة الفئة الحاكمة على موارد الحِرفيين وتنسيقها بينهم.

كانت القدرة على توحيد الأرواح محصورة بأيدي «الآلهة»، ثم «الإله»، وأخيراً «الإمبراطور»؛ مع تنامي قدرة الإمبراطور أكثر فأكثر، وخاصة في حقبة حكم سلالة تشو الغربية. وكان نظام الشعائر الذكوري ينظِّم سلوك الأشخاص (الصورة 4-11) إما في الحياة العامة أو في تصنيع الأشياء، بينما ظهر أيضاً «الإصلاح» المنظّم والمؤسساتيّ في العمليات الحِرفية. وكانت «شعائر جو» تتضمن أدبيات تتعلق بتصنيع الأشياء، واستخدام المواد، ومؤسسات إدارة الحِرف، والتعريف بهوية الحِرفي ومكانته، وأنواع الأعمال والتقسيمات في جهود العمال، والأدوات والمواد الخام، وكذلك فعالية الحِرفة خلال حقبة ما قبل تشين؛ ما أثَّر عميقاً ولآلاف السنوات على التجارة،

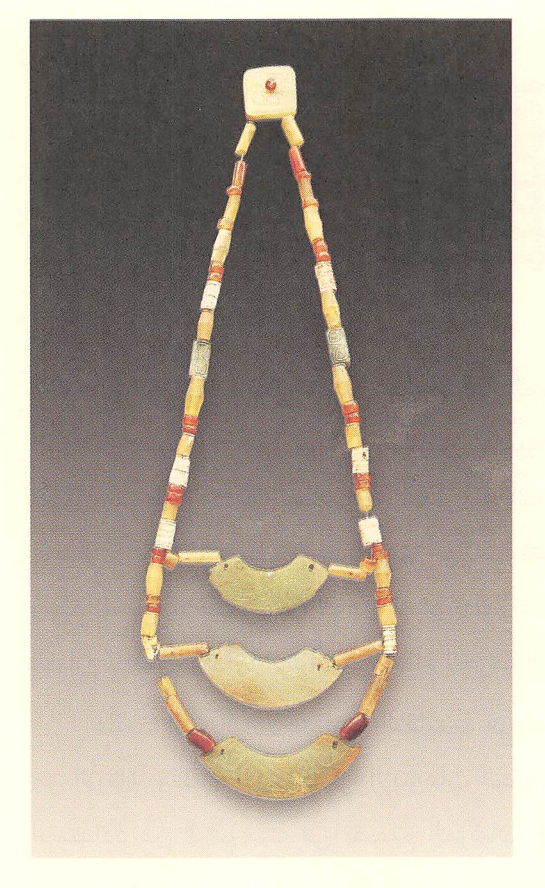


الصورة 4-9 المُحاربون الطينيون في الحفرة الأولى، لينتونغ في شنشي (تصوير يان شانغتشون)

لكل مُحارب طيني شخصية مختلفة، ويبدو حياً. ويمكن استنتاج هويته ومكانته وكذلك عمره من ملابسه، وأسلحته، ومكان وقوفه، والتعبير البادي على وجهه، وبنية عظامه، ومزاجه. انتهى صنع هذه التماثيل الفخارية الصغيرة وتشييد هذا القبر بفضل جهود أكثر من عشرة ملايين حِرفيّ ظلوا يعملون على مدار الساعة تحت أنظمة صارمة لمراقبة الجودة.

開採銀礦圖

沉鉛結銀圖



(إلى اليمين) الصورة 4-10 «التنقيب عن خام الفضة» (في الأعلى) و«ترصيع الرصاص وربط الفضة» (في الأسفل)، «تيانغونغ كايو» تأليف سونغ ينغسينغ في حقبة حكم سلالة مينغ

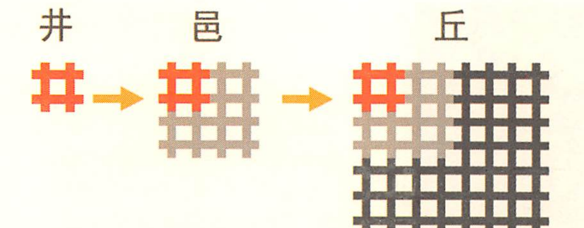
يمكننا أن نرى من خلال الصورة أنه كان هناك تقسيم للجهد في أعمال التنقيب عن الخام وترصيع الرصاص وربط الفضة في العصور القديمة؛ وذلك لأن العديد من فئات الحِرف، وخاصة حرفة التنقيب وغيرها على حد سواء، لا يمكن إنجازها من قِبل شخص واحد، ويحتاج إنجازها عادة إلى التعاون بين عدة أشخاص، ويعتمد على تقسيم الجهد وكذلك على إجراء تكنولوجيّ.

(إلى اليسار) الصورة 4-11 قلادة متسلسلة تتألف من ثلاث قطع من الجاد نصف دائرية من حقبة حكم سلالة تشو الغربية، عُثر عليها في قبر في مقاطعة جيانغ، إقليم شانشي، متحف العاصمة، بكين (تصوير كونغ لانبينغ)

كانت القلادة المتسلسلة رائجةً في حقبة الربيع والخريف وحقبة الممالك المتحاربة، وهي أشبه بحزام كتف يتألف من عدة قطع من الجاد. كان استخدام القلادات المتسلسلة المؤلفة من ثلاث قطع كبيرة من الجاد يخضع لهرمية صارمة؛ حيث يقتصر ذلك على النبلاء والملوك وزوجاتهم، وكذلك على الأرستقراطيين وفقاً لألقابهم. وكانت القلادة المتسلسلة المؤلفة من عدة قطع من الجاد نصف دائرية تشكّل أحد الرموز لتمييز الملوك عن بقية النبلاء.

وتقسيم العمل، ووراثة التصنيع، وهرمية المعرفة، ونموذج ورشة العمل، كما أثر على الصيغ الإشرافية في حقل الأعمال الحرفية في الصين، والتي لطالما شكّلت دائماً نقطة أصل. (الصورة 4-12)

في «سجلات الشعاع الحلم»، كان هناك وصف لمؤسسات الحِرف اليدوية الرسمية وأقسامها، مع تقسيم واضح للجهود بينها. بينما كان يوجد في الصين القديمة نظام صارم «لـتدقيق النوعية ثلاثي الطبقات» يتألف من مُنتِجين ومُنتِجين رئيسين ومُشرفين في أعمال التنقيب، والصَهْر، وتصنيع المصنوعات البرونزية والحديدية، والنَسْج، وطبقة الورنيش، والأشغال الخشبية في المستويين المركزي



الصورة 4-12 «نظام الحقل الجيد» لبنية متشابهة ذاتياً (رسم جو ييفانغ)

كان «نظام الحقل الجيد» للبنية المتشابهة ذاتياً المبيّن في الصورة نوعاً من التنظيم المجزأ الذي يتضمّن إجراءً موحّداً وصارماً جداً تم تطبيقه في قطاع الحِرف منذ حقبة حكم سلالة تشو الغربية. وقد ساعد في ضمان توحيد معايير الحِرف اليدوية والشبه بين مستوى تركيبة المواد والحالة الاجتماعية للطبقة الحاكمة.

والمحلي، مع إخضاع كل عملية- من مرحلة المواد الخام وحتى البضائع النهائية- لإشراف تقنيين، وكذلك لتدقيق مُشرفين وتقييمهم (الصورة 4-13). ومن أجل منع ظهور منتجات رديئة الصنع عبر الغش أو استخدام مواد أقل شأناً، يُترَك اسم الحِرفي الذي صنع المنتَج عليه بعد إنهائه. وقد ذُكر في «كتاب الشعائر: المناخ وعلم المناخ الأحيائي» أن دمغة الاسم تُظهر صدق الحِرفي، وتتيح رؤية التقسيم الصارم للعمل، وإدارة الحِرف في نظام الحِرف اليدوية.

علّقت الشعائر الاجتماعية التقليدية في الصين أهمية كبيرة على الاستفادة من الأرقام، وقد تجلّى ذلك في الإبداعات الحرفية أيضاً. فعلى سبيل المثال، تمت الاستفادة من الرقم ستة في تصميم المركبات وتصنيعها في العصور القديمة؛ إذ كان يتم اعتبار السماء والأرض والبشر «ثلاثة أنواع من المواهب»، حيث إن «الجسم المربع» يمثّل كوكب الأرض، و«القبّة المستديرة» تمثّل السماء، بينما يجلس البشر في الوسط. وتم إظهار «النواحي الستّ» من خلال «إيجابيات» السماء و«سلبياتها»، وصلابة الأرض ونعومتها، وكذلك إنسانية البشر وصلاحهم (الصورة 4-14). وبالإضافة إلى ذلك، كان يوجد عادة 30 شعاعاً في العجلة الواحدة، وهي تمثّل التقمّص بين الشمس والقمر لمدة 30 يوماً في الشهر، بينما كان يوجد 28 قوساً في القبّة تمثّل الكوكبات الصينية التقليدية الثماني والعشرين.

كانت ثقافة الشعائر الاجتماعية مهمة؛ إذ يجب على إدارة الحِرف وتصنيعها وكذلك استخدامها أن تتوافق كلها مع «الرقم» في الهرمية، ويحقّ للمستخدمين المختلفين استخدام «أرقام» مختلفة (الصورة 4-15). يستخدم الإمبراطور الرقم تسعة



الصورة 4-13 المنحوتة الدائرية «الخالدون الثمانية» (جيانغ جنشونغ)

يبيِّن الختم على الجانب الخلفي لهذه المنحوتة الدائرية أنها صُنعَت تحت إشراف تساو سوغونغ. ونظام الإشراف ثلاثي الطبقات هذا الذي يقضي بوضع اسم الحِرفي على المنتَج ظهر من قبل خلال حقبة ما قبل تشين، مثل النظام الصارم للتدقيق في نوعية صناعة الأسلحة في حقبة حكم سلالة تشين. وكوسيلة حماية للمنتجات ذات الجودة العالية في حقل الإنتاج، بقي هذا النظام سارياً لفترات زمنية طويلة.

عادة، ويستخدم اللوردات والأدباء والباحثون أرقاماً متتالية ولكن تنازلية. فإذا أخذنا القوس التي يستخدمها الإمبراطور كمثال، نجد أن قياسها الدائري يشكّل تُسع المحيط بأكمله، بينما القوس التي يستخدمها اللوردات يشكّل قياسها الدائري السُبع، والقوس التي يستخدمها الأدباء يشكّل قياسها الخُمس، والقوس التي يستخدمها الباحثون يُشكّل قياسها الثُلث. وبالطبع، إذا أُخِذ عامل العملانية بعين الاعتبار، فيجب أن تكون قياسات الأقواس مريحة للأشخاص الذين يكونون ذوي أطوال مختلفة؛ فالقوس التي يبلغ طولها ستة «تشي» (أي حوالي 33.3 سم) وستة





الصورة 4-14 نموذج مرمَّم بكل الألوان لعربة خفيفة ذات مقبض واحد من حقبة حكم سلالة هان الغربية

كانت العربة الخفيفة ذات المقبض الواحد مركبةً نموذجيةً في حقبة حكم سلالتَي تشين وهان. وكانت تجرّها أربعة أحصنة عند مستوى أعلى من العربة التي يجرّها حصانان فقط، وتتألف من مظلة ودفاع ومقبض ووزن، وتُعتبر رمزاً للمكانة الاجتماعية والسلطة في حقبة حكم سلالتَي تشين وهان.

الصورة 4-15 حاملة ثلاثية القوائم عليها نقش وجه بغيض، وهي ترجع إلى أوائل حقبة حكم سلالة تشو الغربية، عُثر عليها في نهر ليولي في مقاطعة فانغشان، بكين، متحف العاصمة

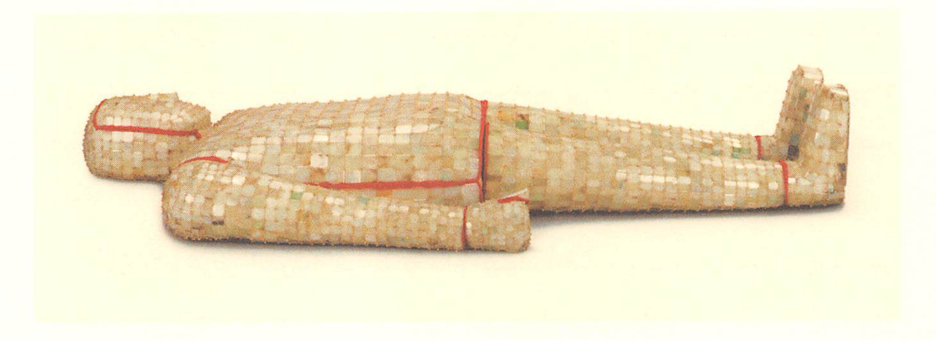
صُنعَت الحاملة ثلاثية القوائم كمنتَج برونزي للشعائر عبر صبّ المعدن. وهي ترمز إلى القوة الخارقة التي يملكها الإمبراطور الذي تلقى تعليمات من السماوات. والحاملة ثلاثية القوائم متميزة وترمز إلى الطبقات الاجتماعية المختلفة.



«گن» (أي حوالي 3.3 سم) يجب أن يستخدمها الأشخاص طوال القامة، بينما القوس التي يبلغ طولها ستة «تشي» وثلاثة «گن» فيجب أن يستخدمها الأشخاص متوسطو القامة، والقوس التي يبلغ طولها ستة «تشي» يجب أن يستخدمها الأشخاص قصار القامة.

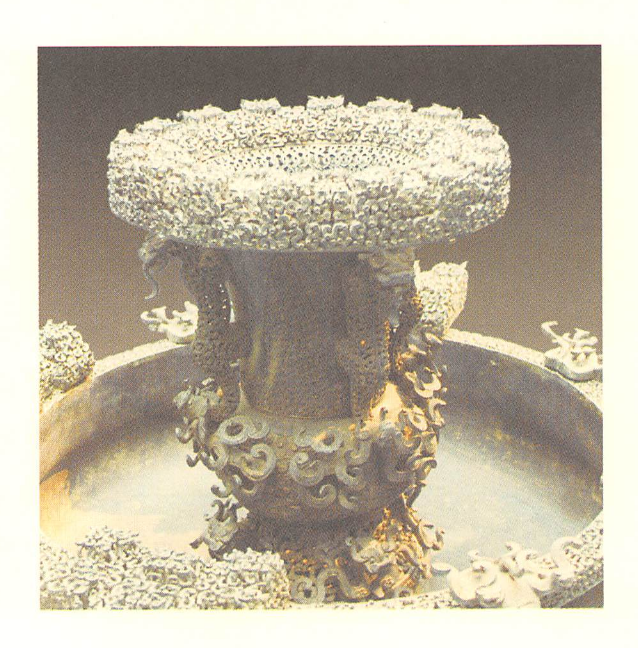
كان يتم عرض الهرمية في استخدام المواد أيضاً، حيث إن أنظمة «يوفو» من كل السلالات الحاكمة تحدِّد مادة الزيّ الذي يرتديه الإمبراطور أو المسؤولون ذوو الطبقات المختلفة ونوعه ونمطه. وقد ذُكر في «التاريخ المؤسساتي لحقبة حكم سلالة تانغ» (المجلد 31) أنه «يجب على المسؤولين من المرتبة الثالثة وما فوق ارتداء أزياء أرجوانية مع ثلاث عشرة حلية على حزام ذهبي مرصَّع بالجاد. وعلى المسؤولين من المرتبة الرابعة ارتداء أزياء حمراء داكنة مع إحدى عشرة حلية على حزام ذهبي. فيما يجب على المسؤولين من المرتبة الخامسة ارتداء أزياء حمراء فاتحة مع عشر حُليّ على حزام ذهبي. وعلى المسؤولين من المرتبة السادسة ارتداء أزياء خضراء داكنة مع تسع حُليّ على حزام فضي. أما المسؤولون من المرتبة السابعة فعليهم ارتداء أزياء خضراء فاتحة مع تسع حُليّ على حزام فضي. وعلى المسؤولين من المرتبة الثامنة ارتداء أزياء خضراء مع ثماني حُليّ على حزام من المـَلكيت. والمسؤولون من المرتبة التاسعة عليهم ارتداء أزياء زرقاء سماوية مع ثماني حُليّ على حزام من المـَلكيت، بينما يحق للناس العاديين وضع ست حُليّ على حزام نحاسي وحديدي فقط». حتى إنه كان هناك نظام خاص لثياب الدفن بين الأباطرة واللوردات في حقبة حكم سلالة هان يسمّى «صندوق الجاد مع فراش من اللآلئ»، ويسمّى أيضاً «ملابس الجاد» (الصورة 4-16)، ويمكن تصنيفه أكثر فأكثر كبذلة دفن من الجاد مُخاطة بسلك ذهبي رفيع، وبذلة دفن من الجاد مُخاطة بسلك فضي رفيع، وبذلة مُخاطة بسلك برونزي رفيع. وكانت تتألف من غطاء للرأس، وزيّ علوي، وكمّين، وقفازين، وسروال، وحذاء؛ وكلها مصنوعة من قطع جاد صغيرة وموصولة بخيوط ذهبية وفضية وبرونزية لحماية الجسم البشري والروح داخلها.





الصورة 4-16 بذلة دفن من الجاد مُخاطة بسلك ذهبي رفيع في حقبة حكم سلالة هان الغربية، عُثر عليها في قبر ملك تشو في جبل الأسد، شوزو، متحف شوزو، إقليم جيانغسو (تصوير ما كايجن)

إن بذلة الدفن المصنوعة من الجاد هذه، والـمُخاطة بسلك ذهبي رفيع هي بذلة المأتم للطبقات العليا في حقبة حكم سلالة هان. وبما أن الناس كانوا يعتبرون أن الجاد يتشكّل من جوهر السماوات والأرض والشمس والقمر، لذا كان صنع قطعة ثياب بالاستفادة من الجاد لا يمكنه أن يحمي الجسم فقط، بل يمكنه أن يحمي الروح أيضاً. كانت بذلة الدفن المصنوعة من الجاد تُظهر مكانة مرتديها عندما كان حياً، ولعبت دوراً هاماً في تاريخ مصنوعات الجاد في الصين.



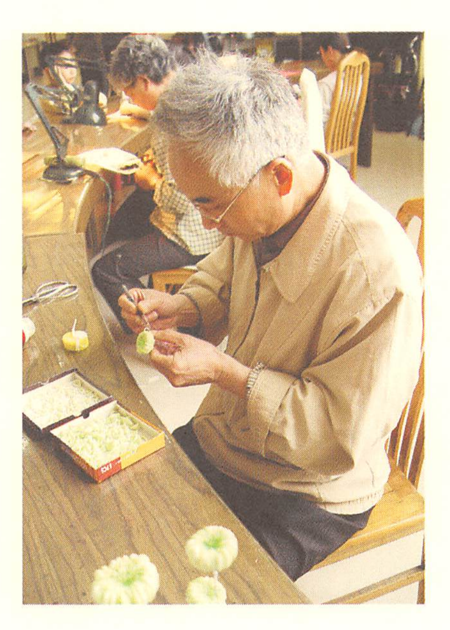
الصورة 4-17 تفاصيل الحلقة الزخرفية ذات النقوش حول محيط فم الوعاء الأسطواني في قبر يي مركيز دولة تسنغ (تصوير هوانغ شو)

عادة، إن العمل ذا الطابع المؤسساتي في مجال الحِرف اليدوية وفق بنية الشعائر الاجتماعية لم يجسِّد روحية التقيّد الصارم في المجتمع التقليدي فحسب، وإنما مكَّن من ابتكار تحف فنية أيضاً. فالزخرفة المعقَّدة في تحفة الوعاء الأسطواني الذي لم يسبق له مثيل، والذي عثر عليه في قبر يي- مركيز ولاية تسنغ- مُتقَنةٌ لدرجة أنها تُدهش الناس حتى في هذه الأيام، وتجعلهم يتساءلون عن كيفية تمكّن القدماء من صنع منتَج فاخر كهذا. في الواقع، نُقِش ستة عشر نقشاً صغيراً من الزخرفة حول محيط الفم أولاً، وقد شكَّلت وحدة صغيرة من النقوش بعد التلميع والشق والتلحيم، وكل أربع من تلك الوحدات شكّلت معاً وحدةً أكبر، وكل أربع وحدات كبيرة حُصرَت أخيراً في كامل دائرة الزخرفة (الصورة 4-17). هذا النظام «المجزّأ» من القولبة والإذابة والصبّ، المتميز في قطع الأوصال، وتجميع الأجزاء في وحدة متكاملة، والتقسيم المنظَّم للجهد سيقلِّل صعوبة الحِرفة، وسيزيد فعالية إنتاج الأعمال الفنية المعقَّدة.

الانتقال الوراثي والتحوّل العصري

التغيّر التاريخي والتحوّل الاجتماعي خلال آلاف السنوات الماضية لم يعدِّلا قط أسلوب وراثة الحِرف الصينية التقليدية؛ منذ الزمن السحيق عندما بدأت نساء الشعب السيريري يصنعن الأواني الفخارية، وحتى التفكك الكامل للنظام الإقطاعي؛ حيث كان النظام الوراثي هو وسيلة التتابع الرئيسة. وبشكل مشابه لما كان متواجداً في البلدان الأخرى في أوروبا وأفريقيا وآسيا، كانت كل مجموعة عرقية أو عائلة معيّنة تتحكّم بنتاج حِرفتها اليدوية وتهتمّ بمسألة توريثها؛ مثل صنع الأواني الفخارية، وأعمال الحدادة والنَسْج.

وسواء أتم تمرير الحِرفة من «الأب إلى الابن» أو من «الأم إلى الابنة»، فقد كان الحِرفي الشعبي يمرِّر عادة أسلوبه الفريد إلى أفراد عائلته فقط (الصورة 4-18)، ولم يشكّل ذلك إرثاً مقصوداً فحسب، بل كانت له علاقة أيضاً بقوانين الفئة الحاكمة ومراسيمها. إذ إنّ إتقان حِرفة ما في المجتمع القديم كان يحتاج دائماً إلى تضافر جهود جيل كامل أو حتى عدة أجيال. بينما في مجرى التاريخ، بعد أن قضت سلالة تشو على سلالة شانغ، نال حِرفيّو العشيرة عفواً خاصاً، وتمّت حمايتهم من أجل المحافظة على مستوى تقني عالٍ، ومن أجل ضمان جودة عالية في المنتجات المصنوعة بشكل مُتقَن. وقد منعت الحكومة في وقت من الأوقات كل حِرفي بارع من أن يغيّر نوع عمله، وفرضت عليه أن



الصورة 4-18 صنع زهور من لُبّ نبتة ورق الأرز، توضيح فوري من الخبير تشِيان هونغرن (تصوير فوتوبايز)

كان الحِرفي تشِيان هونغكاي متخصّصاً في صنع الزهور من لُبّ نبتة ورق الأرز. وقد بدأ يصنع بونساي الأقحوان في الخمسينيات، ثم مرّر هذه التقنية إلى أخيه؛ الخبير تشِيان هونغرن.

يمرِّر الحِرفة المتخصِّص فيها من جيل إلى جيل. ومن زاوية أخرى، كانت البراعة في العمل تعني أيضاً القدرة على تربية أسرة. أما إذا تعلَّم الدخلاء أسرار الصنعة، فسيزداد عدد المنافسين، وقد كان هذا أحد أسباب عدم تمرير الحِرفة إلى الغرباء في الدم.

كان الحِرفي قديماً، سواء أكان حِرفياً رسمياً أو من عامة الشعب، يتميَّز بهويته الوراثية. فعلى سبيل المثال، كان هناك الصابغ في حقبة حكم سلالة تانغ الذي «ورث مهنته من أسلافه»، وكذلك صانع الأقلام الذي كان قادراً على تصنيع «أقلام خيزران مرصَّعة بأحجار كريمة» والذي «لا يستطيع الغرباء عنه بالدم تعلّم حِرفته»، بينما كانت هناك أُسر متخصصة في حقبة حكم سلالتَي تانغ وسونغ تستطيع صنع وشاح فاخر «بدا بلا وزن أبداً». وقد كانت هذه مهارة فائقة منذ 300 سنة، ومُرِّرَت بين أفراد العائلة فقط. وقد أفاد أحد الأعراف أن «ابن الحِرفي سيكون حِرفياً أيضاً»؛ وذلك للمحافظة على استقرار قطاع الحِرف اليدوية، وعلى عدد الحِرفيين البارعين. (الصورة 4-19)

كانت الحِرفة الممرَّرة من جيل إلى جيل تُمرَّر لاحقاً «من المعلِّم إلى المتدرِّب» أيضاً نتيجة رواج ورش الحِرف اليدوية والتطوّر الصناعي. ولم يحصل التوريث بين أفراد العائلة فقط، بل أيضاً في ورش الحِرف اليدوية التي ترعاها الحكومة؛ حيث يمرِّر المعلِّم أسلوبه إلى المتدرِّب الذي لم يكن ابنه أو نسيبه، وكان ذلك يتميَّز بطبيعة الوراثة الاجتماعية، لكن من دون استثناء الوراثة الإلزامية. وفي حقبة حكم سلالة تانغ، وتماشياً مع صعوبة الحِرف، اشترطت الحكومة أن تدوم فترة تعليم المتدرِّب من تسعة أشهر إلى أربع سنوات، وأنه يجب على المعلِّم الذي يملك مهارة فائقة أيضاً أن يمرِّر أسلوبه إلى المتدرِّب من دون أي تحفّظ، ثم يوقِّع اسمه على المنتجات النهائية لكي يُظهر مسؤوليته عنها.

يمكن القول إن العلاقة بين المعلِّم والمتدرِّب كانت نوعاً من الوراثة الصناعية والمهنية على أساس الوراثة العائلية، ما مكَّن الغرباء في الدم من أن يُقسموا قَسَماً، ويجري تقديمهم إلى المعلِّم فيطيعون تعليماته ويتعلَّمون الحِرفة منه، بالإضافة





الصورة 4-19 تقنية صنع الزهور من لُبّ نبتة ورق الأرزّ من يانغتشو، من دون وجود خلف توارثها (تصوير جو ييفانغ)

قبل ظهور الزهور البلاستيكية، كان يُستفاد من لُبّ نبتة ورق الأرزّ الذي يتميَّز بقابليته للقولبة، وكذلك بنسيجه الطري والناعم، لصنع زينة الرأس ونبتات البونساي. بقيت البونساي المصنوعة من لُبّ نبتة ورق الأرزّ في يانغتشو مشهورة لفترة طويلة، لدرجة أنه ظهرت عدة أصناف منها في حقبة حكم سلالة تشينغ؛ مثل زهرة الخوخ والأقحوان والحَوْر.

إلى تمكين الأجيال اللاحقة من حمل قضية الأجيال السابقة (الصورة 4-20). ووفق الإطار الأخلاقي للمجتمع الصيني التقليدي، كان احترام الآباء والأساتذة واجباً، وكان من الواجب أيضاً الامتثال لتعليمات المعلِّم وقوانين النقابة المهنية. وكان توريث الحِرفة الممرَّرة من الأسلاف يُعتبر أحد مظاهر احترام الأهل الأحياء.

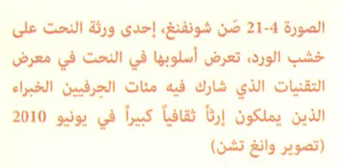
وقد أثّرت التقلُّبات الثقافية وتحوّل المجتمع العصري على العديد من الحِرف الصينية التقليدية بعمق، وأصبح عدد كبير من الأشخاص- ولاسيما اليافعين منهم الذين يشكّلون القوة الرئيسة الجديدة في وراثة الحِرف- يعتبرون أن قطاع الحِرف التقليدية يتميَّز ببيئة عمل سيئة، ومهامّ مُتعِبة، ومعاملة غير لائقة، ومكانة اجتماعية متدنية؛ ما دفعهم إلى تحمّل الفقر المزمن والوحدة اللذين لا يمكنهم تحمّلهما في عالم الـمُتع الحسّية هذا. وأمام توفّر خيارات قيّمة عديدة في هذا المجتمع المنفتح،



الصورة 4-20 الحِرفي الفنان في الصين غُو يونغجن يناقش طالبيْه في تصميم «الحكماء السبعة لبستان الخيزران» (تصوير جو بيفانغ)

رغم أن طريقة تنمية المواهب بتعليم معلّم واحد عدة متدرِّبين لا تزال مُعتمَدة في المصانع والشركات هذه الأيام، إلا أن اعتبار أحدهم معلّماً مثلما كان يجري في المجتمع التقليدي أصبح شيئاً نادراً هذه الأيام.





الصورة 4-21 صَن شونفنغ، إحدى ورثة النحت على خشب الورد، تعرض أسلوبها في النحت في معرض التقنيات الذي شارك فيه مئات الحِرفيين الخبراء الذين يملكون إرثاً ثقافياً كبيراً في يونيو 2010 (تصوير وانغ تشن)

تعمل صَن شونفنغ الآن في مركز الإنتاج التابع لمتحف خشب الورد الصيني، وتُعتبر إحدى الخبيرات اللواتي تدرَّبن في شركة بكين فوهوا للمفروشات. بإمكان العديد من الإناث أن يكنَّ دقيقات حتى أكثر من الذكور في نحت الخشب وفق نظام النسب العصري.

لن يكون العديد من الأهل الصالحين الذين ترعرعوا في عائلات حِرفيين مستعدين لكي يُجبروا أولادهم على السير على خطاهم. وبالنتيجة، أصبحت الوراثة العائلية في المجتمع العصري نادرة، بل حلت محلها الوراثة الاجتماعية الشائعة أكثر (الصورة 4-21). وأصبحت أساليب الوراثة الاجتماعية التي تحوَّلت من ورش الحِرف اليدوية التي ترعاها الحكومة في العصور القديمة، إلى نظام الإنتاج التعاوني والتعليم المهني في مؤسسات محترفة بعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية، موجَّهة هذه الأيام نحو التنويع تحت تأثير التمدُّن، واقتصاد السوق، وحركة السكان، وانتقال التكنولوجيا، واستنزاف الموارد، واختيار الصناعة. ولم تعد العلاقة بين المعلِّم والمتدرِّب مقتصرة على العلاقة بين أفراد العائلة الواحدة، أو بين متدرِّبين يتبعون المعلِّم نفسه، وأصبح المعلِّم في كامل نظام الوراثة الاجتماعية عبارة عن فرد من



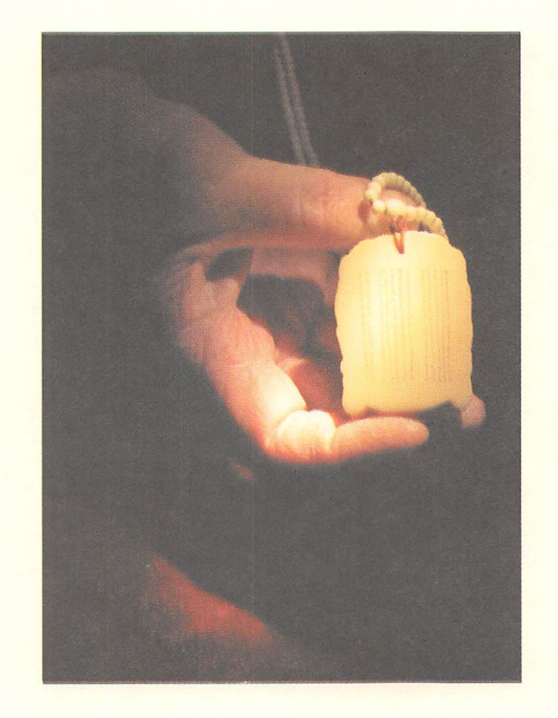


الصورة 4-22 شركة متخصصة في إنتاج منحوتات خشبية لبوذا في نينغبو، تشيكيانغ (تصوير جو ييفانغ)

هذه الشركة لا تجنّد طلاباً يملكون مهارات رسم أساسية من الجامعات والكليات بشكل دوري فحسب، بل تستعين خصيصاً ببعض الخبراء أيضاً الذين حققوا إنجازات من أجل إرشاد الطلاب والحِرفيين في تصميم منحوتات خشبية وصنعها، ما ساعد في تنشئة الكثير من الشباب الموهوبين في القطاع المحلي.

الأهل أو الأنسباء أو الأصدقاء أو حتى الغرباء، أما المتدرِّب فتربطه به علاقة دم أو ليست هناك علاقة دم بينهما. يمكن القول إن تمرير الحِرفة لم يعد يعتمد على العائلات ووحدات العمل (الشركات) والمؤسسات التعليمية (المدارس ومؤسسات الأبحاث والمؤتمرات) فحسب، بل يمكن أن يتم أيضاً من خلال وسائل متكاملة مثل التعليم الاجتماعي ورعاية الشركات. (الصورة 4-22)

ورغم أن أغلبية الحِرف التقليدية في المجتمع العصري قد مُرِّرَت من خلال الوراثة الاجتماعية، إلا أنها لا تزال تُمرَّر عبر التعاليم الشفهية والفهم الحقيقي الـمُلهَم وفقاً لذلك. وبعد أن يُطلِع المعلِّم متدرِّبه على كل معلوماته وخبراته، يجب على المتدرِّب أن يطبِّق ما تعلَّمه لآلاف المرات لكي يُتقن كل خبايا الحِرفة (الصورة 4-23). لا يمكن شرح الممارسة الفعلية بلغة ملائمة عادة، فتماماً مثلما «يجب أن يشعر القلب بالمسألة»، إن النظر، والحفظ عن ظهر قلب، والتفكير، والتنفيذ باليدين هي تماماً الوسيلة الغامضة والفريدة للتواصل بين البشر، والتي لا يمكن استبدالها بأي وسيلة أخرى.



الصورة 4-23 «حِكم القلب»، منحوتة مِجهرية لفنان النحت المِجهري والخطّاط تانغلونغ (تصوير فان ديكي)

لإنجاز «حِكم القلب» بمحتوياتها التي تفوق 300 حرف منحوت في مساحة «گن» مربع، وهذا يساوي 6.5 سم2، احتاج الفنان أولاً إلى امتلاك فهم دقيق لمهارات فن الخط الأساسية لكي يدمجها في المنحوتة المِجهرية. ورغم أن شطبات الأحرف الصينية رفيعة جداً لكي تُرى، إلا أنها تطابقت مع الحالة الفنية لفن الخط، وسيلقى المنتَج الذي أنشأه استحسان الناس دائماً. وقد شكّر تانغلونغ معلّمه الخطّاط المشهور جداً وانغ تيان، والذي كان عرّابه أيضاً، وأورثه أسلوبه بشكل مباشر.



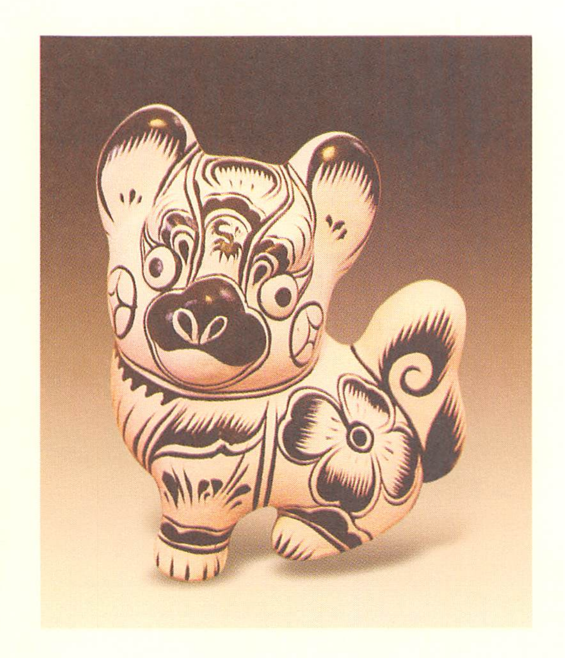
الفنون والحِرَف الصينية التقليدية

الفصل الخامس

الحكماء يصنعون مشغولات، والأشخاص المَهَرة يراقبونها ويشرحونها بالتفصيل

| المؤسِّسون الأسطوريون

تطوَّرت مختلف أصناف الحِرف اليدوية من خلال التغيّرات الاجتماعية، ويوجد «مؤسِّسون» لها عادة. يُبدي الحِرفيون احتراماً كبيراً لمؤسِّسي حِرفتهم، ويفرضون قوانين تجارية لحماية مصالح أصحاب الحِرف، ويتوارثون إرث أسلافهم من جيل إلى آخر. ورغم أن الحِرف الشعبية- مثل نحت الصلصال (الصورة 5-1) وقولبة العجين- التي يمكن استخدامها لصنع ألعاب أو الصلاة للسلام والأمن، أو مباركة الصحة وحمايتها يمكن إيجادها في بعض المناطق في الوقت الحاضر، إلا أننا يجب أن نقرّ أنها تقريباً زالت كلياً من الحياة اليومية للناس. فقد كانت أسطورة خلق الإلهة نووا للبشرية من الطين الأصفر إحدى أجمل الحكايات الخرافية في الصين، وشكّلت في وقت من الأوقات أصل تلك الحِرف الشعبية في الريف الصيني. فبصفتها خالقة البشرية، صنعت نووا البشر من الطين الأصفر، ومنحتهم أشكالهم، وجَعَلت تلك الأشكال حيّة. لذا، إن الأشكال والمواضيع في منحوتات الطين والعجين



الصورة 5-1 المنحوتة الطينية «الفرع الأرضي 11، كلب»، قرية ليوينغ، مقاطعة فنغشيانغ، إقليم شنشي (تصوير صَن تونغتشاو)

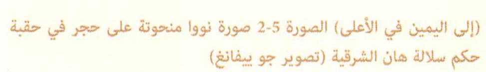
تتّخذ منحوتات فنغشيانغ الطينية الملوّنة بألوان مُبالغ بها من النمور والأرانب والسموم المميتة الخمسة والفروع الأرضية الاثني عشر المفضَّلة لدى الناس مواضيعَ لها عادة، وذلك لمباركة الصحة وحمايتها، وللصلاة للأبناء، وحماية المنزل من الشياطين، وطرد الأرواح الشريرة، والتمتّع بحياة من الرخاء والراحة.



تُعتبر مرتبطة بحكايات خرافية كهذه. وبما أن نووا رمّمت السماء بأحجار متعددة الألوان لإنقاذ العالم (الصورة 5-2)، فإن الحِرفيين يعتبرون أن الألوان الخمسة التي يستخدمونها قد وصلت إليهم جيلاً بعد جيل من «الألوان الخمسة» التي أوجدتها نووا. لذا، أصبحت نووا تستحق لقب «المؤسِّسة»، ويعبدها ممارِسو هذا الصنف من الحِرف.

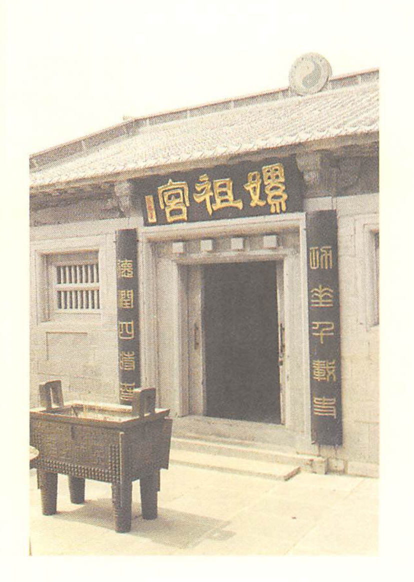
في الواقع، بالإضافة إلى نووا التي كانت تعرف كيف تصنع البشر من الطين الأصفر، كانت الروايات عن المؤسِّسات الإناث تتضمن أيضاً ليزو (الصورة 5-3) التي كانت معتادةً جداً على تقنيات نَسْج الحرير، وهوانغ داوبو التي كانت تملك معرفة جيدة بتقنيات غزل القطن. وبالطبع، إن المؤسِّسين في الأساطير يتضمنون شخصيات من الحكايات الخرافية، ونماذج أولية حقيقية في التاريخ.

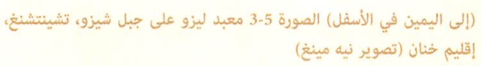
إنّ تايشانغ لاوجون (الإله الأسمى) ليس معروفاً فقط



(إلى اليمين في الأعلى) الصورة 5-2 صورة نووا منحوتة على حجر في حقبة حكم سلالة هان الشرقية (تصوير جو ييفانغ)

معظم صور نووا على المنحوتات الحجرية في حقبة حكم سلالة هان الشرقية تبيِّنها برأس بشري وجسم أفعى. أما شكلها الموصوف في الأجيال اللاحقة فمتنوِّع جداً، ولا يقتصر على طبيعتها الخالدة، بل تم تجميله في هيئة بشرية. وهناك عدة أساطير تروي كيفية صنع نووا للبشر من الطين الأصفر، وترميمها جدار السماوات، وأنها أصبحت خالقة العالم لإنقاذه.





(إلى اليمين في الأسفل) الصورة 5-3 معبد ليزو على جبل شيزو، تشينتشنغ، إقليم خنان (تصوير نيه مينغ)

ليزو هي الزوجة الرئيسة للإمبراطور الأصفر، وقد اكتشفت الحرير واخترعت نَول الحرير. يعبدها الناس بصفتها «أم دودة القز»، أو «إلهة دودة القز». وبما أنها واحدة من مؤسِّسي الحضارة الصينية، فقد ساعدت الإمبراطور الأصفر في حُكم البلد، واهتمّت بالزراعة وتربية دود القز لكي تحقّق تناغماً بين الناس، وكانت محبوبة جداً من الشعب.



الصورة 5-4 المنحوتة الخشبية «لي لاوجون» (نسخها تسنغ تشوكونغ)

تايشانغ لاوجون، المعروف أيضاً بأسماء داوده تيانزن، ولي بويانغ، ولي لاوجون... هو إله لاوزي، مؤسِّس الطاوية. يقف تايشانغ لاوجون في السماوات إلى يسار إمبراطور الجاد، ويستمتع بحرق الناس للبخور وعبادتهم له.

كأقدم سلف للطاوية في الصين، بل أيضاً كمؤسِّس الحِرف المعدنية مثل الحدادة وصياغة الذهب وصياغة الفضة؛ وهي مقوِّمات المِهن الخمس والصنعات الثماني. يُقال إن تايشانغ لاوجون استخدَم الموقد الكيميائي ذا المخططات الثمانية لصَهْر صَن ووكونغ (ملك القردة)، لذا كانت لصَن ووكونغ عينان ثاقبتان ورأس برونزي وذراعان فولاذيتان. وقد ظهرت حِرفة الحدادة مع الموقد ذي المخططات الثمانية (الصورة 5-4). وبما أن تايشانغ لاوجون ترك الوعاء ثلاثي القوائم للعالم، فقد ظهرت مهنة صائغ الذهب وصائغ الفضة، وبالتالي حِرفتيهما. في عيد ميلاد تايشانغ لاوجون، أي في 25 فبراير حسب التقويم القمري، يحرق حِرفيو هذه الصنعة البخور لعبادته. وهناك عدة أنواع من الحِرف المعدنية في تاريخ الصين، ومؤسِّسوها متنوّعون جداً. مثلاً، المؤسِّس الذي يعبده الصفّاحون التقليديون (حِرفيّو صفائح القصدير) كان بايون لاوزو. ويُقال إن بايون لاوزو خسر ضريح بايون في منافسة



الصورة 5-5 رسم من حقبة حكم سلالة تشينغ يبيِّن المعلِّم تشيو شوجي يقبل عملاً، متحف العاصمة، بكين (تصوير نيه مينغ)

رغم أن تشيو شوجي يُعبَد كمؤسِّس لحِرفة نحت الجاد في سياق خرافي، إلا أنه صحيح تاريخياً أن جنكيز خان دعا تشيو شوجي كاهن طاوية تشيوان لكي يعظَ. ويبيِّن هذا الرسم مشهد لقاء تشيو شوجي مع جنكيز خان سنة 1,220 قبل الميلاد بعد تسلّقه الجبال الشاهقة المكسوة بالثلوج في آسيا الوسطى (حالياً جبال هندوكوش في أفغانستان).

مع تشيو شوجي كاهن طاوية تشيوان، فاضطر إلى أن يكسب قوته كحِرفي صفائح قصدير، لذا ظهرت هذه الصنعة.

أما بالنسبة لتشيو شوجي، فيُعبَد كمؤسِّس لصنعة نحت الجاد (الصورة 5-5). ويُقال إنه من أجل تسديد الـمَهر للزواج من الأميرة، استدعى الإمبراطور الأول لسلالة يوان حوالي 100 نحّات جاد مشهور في كل أرجاء البلد، وأمرهم بأن ينحتوا

10,000 قطعة جاد ذات جودة عالية خلال شهر واحد، وإلا فسيقتلهم. ولكن، كان من المستحيل بالنسبة إليهم نحت هذا العدد الكبير من قطع الجاد في فترة زمنية قصيرة كتلك، لذا عرضَ تشيو شوجي إعفاء نحّاتي الجاد من هذه المشقة، ومدَّ يده وصنع فرناً للجاد أمام الإمبراطور الأول لسلالة يوان، وتحمَّل مسؤولية نحت 10,000 قطعة جاد. كما طلب من الإمبراطور إطلاق سراح نحّاتي الجاد، وإعفاء الولايات والمقاطعات من تسديد الضرائب. لذا، احترمه نحّاتو الجاد وأصبحوا ممتنين له. بعد ذلك، علَّم تشيو شوجي الناس تقنيات نحت الجاد. ويُقال إنه كلما تعلَّم شخصٌ ما كيفية نحت قطعة من الجاد، خسر القصر بالمقابل قطعة من الجاد. ومع مرور الوقت، عادت 10,000 قطعة من الجاد من القصر إلى الشعب، الواحدة تلو الأخرى. لذا، من أجل إحياء ذكرى هذا الشخص الذي أنقذ العالم، يتجمَّع حِرفيو صنعة الجاد أمام ضريح بايون في 19 يناير حسب التوقيت القمري لكي يعبدوا مؤسِّس حرفتهم تشيو - تشيو شوجي.

وُلد لو بان، المعروف أيضاً بغونغشو بان، في ولاية لو في حقبة ما قبل تشين. وهو المؤسِّس الذي يعبده النجّارون والبنّاؤون وحِرفيو الحجر وحِرفيو الخيزران. كان لو بان جاهزاً دائماً ليقدِّم يد المساعدة، وقد استخدَم مهاراته الممتازة ليساعد عامة الشعب. لذا أحبّه الشعب كثيراً لدرجة أنهم غالباً ما ألّهوه في الحكايات الشعبية. وبالطبع، هو لم يكن إلهاً، بل كان شخصاً عادياً طيب القلب وحكيماً، وكان خلاصة الحِرفيين المهرة في تاريخ الثقافة الصينية (الصورة 5-6). يُقال إن مهاراته الممتازة تجذّرت في ممارساته المتقنة في طفولته. وقد قام ذات مرة بإحداث 3,000 ثقب مربع و3,000 ثقب دائري و3,000 ثقب موشوري في شجرة كبيرة أمام منزله لكي يتدرَّب على المهارات الدقيقة للنجارة. واشتُهرت حِرفيات لُو بان في عدة أماكن في الأجيال اللاحقة، حيث بنى الناس «ضريح المؤسِّس» لكي يعبدوه في تاريخ معيَّن. كما كانوا يجتمعون قرب الضريح ليناقشوا مسائل مهمة، ويقرّوا قوانين الحِرفة وأجور العمال، ويمنحوا شخصاً ما لقب معلِّم بشكل رسمي.

بالإضافة إلى لو بان، كان تشانغ بان مرتبطاً أيضاً بأسطورة مؤسِّسي حِرفة

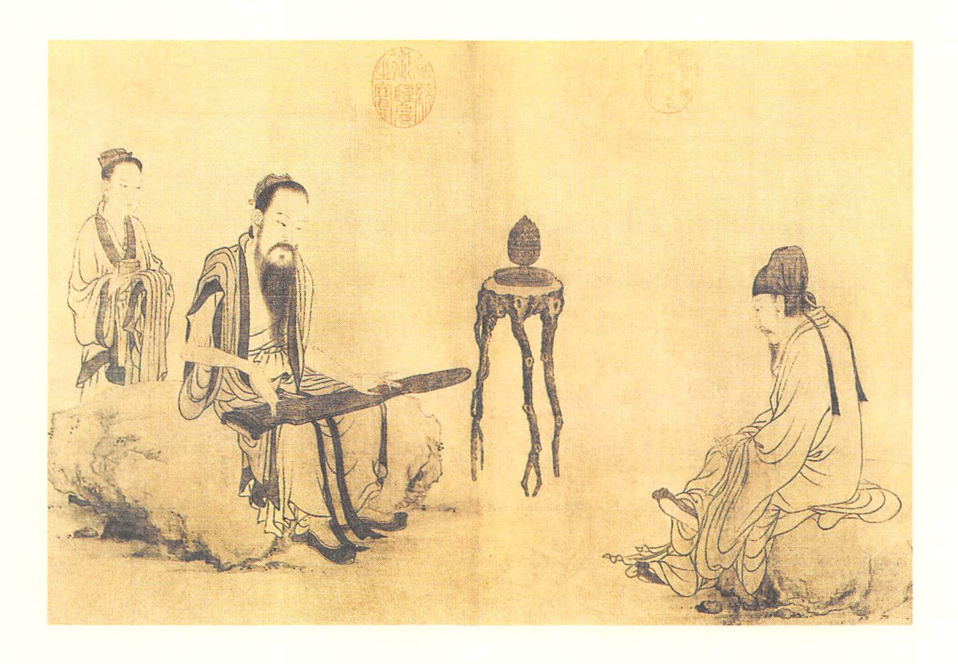


الصورة 5-6 بورتريه لو بان (نسخه تسنغ تشوكونغ)

كان لو بان من كبار المخترعين في التراث الشعبي. وبعد اكتسابه خبرة كبيرة في التصنيع والممارسة، اخترع أدوات مثل المنشار والمثقاب والمسحاج والكوس (زاوية النجّار)، فضلاً عن طريقة التحبير التي يستخدمها النجّارون عادة. وبالإضافة إلى ذلك، قدّم اختراعات مهمة أيضاً في حقول المعدات والآلات، والتشييد، وصناعة الأسلحة، والحِرف. وأصبح اسم لو بان في الواقع رمزاً لاجتهاد الكادحين في الصين القديمة وحكمتهم.

الخيزران. وقد كان تشانغ بان متدرِّباً زميلاً للمعلِّم لو بان. ويُقال إنه استخدَم الخيزران ليصنع الحصائر والوسائد، لكنّ لو بان أضاف أربع قوائم تحت الحصيرة والوسادة على التوالي، وحوّلهما إلى طاولة وكرسي، فأُعجب الناس كثيراً بالطاولة والكرسي اللذين صنعهما لو بان وتجاهلوا الحصيرة والوسادة اللتين صنعهما تشانغ بان. لذا، من أجل إظهار احترامه لتشانغ بان، سمّى لو بان مجموعة الطاولة والكرسي هذه «حصيرة» خصيصاً؛ وهو الاسم الذي لا نزال نستخدمه هذه الأيام لنشير إلى «حصيرة الطعام» أو «حصيرة الجلوس» بلغتنا المحكية. لذا، أصبح تشانغ بان مؤسِّس حِرفة الخيزران. هناك نسخة أخرى للرواية تشير إلى أن تايشان، ابن لو بان، هو المؤسِّس. ويُقال إن تايشان لم يكن ماهراً كفاية، وقد طرده لو بان الذي لم يعترف به ابناً له في ذلك الوقت. عندها، خاب أمل تايشان، وحاوَل أن ينتحر بواسطة الخيزران في بستان خيزران، فاكتشف صلابة هذه المادة بالصدفة. لذا، بَنى كوخاً من الخيزران، ثم صنع من الخيزران سلالاً وأسرّة. وأخيراً، نال عمله اليدوي إعجاب والده، ومن هنا جاء التعبير التالي: «له عينان، ولكنه يفشل في رؤية تايشان».

يعرف الناس جيداً قصة بويا الذي مزّق أوتار آلته التشين (الصورة 5-7)، ولكنهم



الصورة 5-7 «بويا يعزف على آلة تشين» (جزء)، مخطوطة معلّقة، حبر على حرير، وانغ جنبنغ، حقبة حكم سلالة يوان، متحف القصر، بكين

قد لا يعرفون أنه يُعبَد أيضاً كمؤسِّس لحِرفة الورنيش. يُقال إن يُو بويا- وهو عازف تشين مشهور في فترة الممالك المتحاربة- كان يحبّ الموسيقى، ولكنه لم يملك المال لشراء آلة تشين، فاقتطع قطعة من الخشب ليصنع واحدة. ورغم أن صوت التشين كان عذباً، إلا أن بدنها كان خشناً جداً. لذا، بَحَث عن أنواع مختلفة من الورنيش ليحمي آلته، وعثر أخيراً على الورنيش الخام من شجرة ورنيش، فأصبحت التشين ساطعة وناعمة بعد طلائها بالورنيش السائل. ولكي يجعل آلته التشين تبدو جميلة مثل صوتها، رصَّعها بأصداف برّاقة. قلّدت الأجيال اللاحقة طريقته لتطوير أساليب تزيين بالورنيش والترصيع بأم اللؤلؤ (أو عرق اللؤلؤ)، ولابتكار أساليب جديدة.

يُقال أيضاً إنه يوجد مؤسِّسان لحِرفة خَبز الأواني الفخارية، أحدهما هو لي فان (الصورة 5-8)؛ وهو شخصية حقيقية في التاريخ، والآخر هو نينغفنغزي؛ وهو شخصية



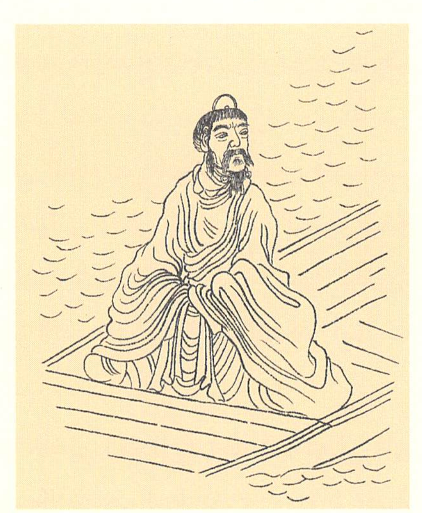
خرافية. طلَب لي فان أن يُسمَح له بالعودة إلى أرضه الزراعية بعد مساعدته إمبراطور ولاية يُوه في الاستيلاء على الحُكم، وعاش في عُزلة في مكان يدعى تاو (حالياً مقاطعة دينغتاو في إقليم شاندونغ) وسمّى نفسه تاوجوغونغ. مرّر مهارات خَبز الأواني الفخارية التي اخترعها بنفسه إلى السكان المحليين، لذا عبدته الأجيال اللاحقة كمؤسِّس للحِرفة. أما بالنسبة «لإله الأواني الفخارية» نينغفنغزي، فيُقال إنه عندما ضرب فيضانٌ السماوات والأ

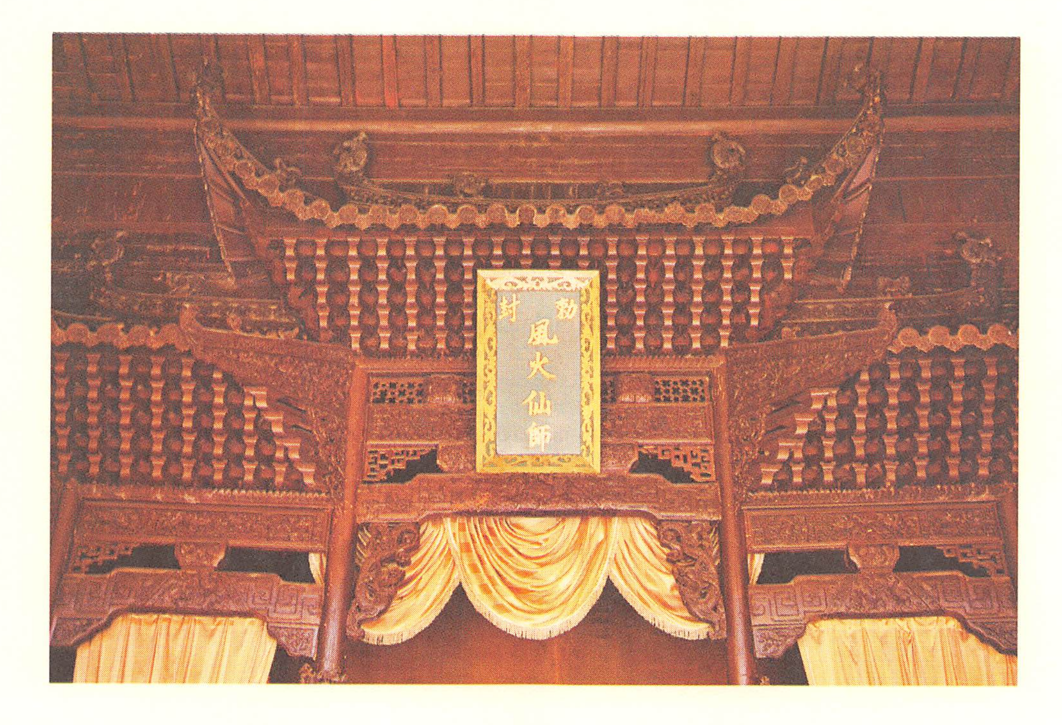
الماء، فوجد نينغفنغزي أن النار تستطيع جعل الطين الرطب صلباً وقابلاً للاستخدام أثناء شيّ الطعام، ثم اختَرَع تقنية خَبز الأواني الفخارية. تم تقديسه تحت اسم تاوجنغ لإدارة حِرفة تصنيع الأواني الفخارية بالتحديد، ثم قُتل عندما احترق الفرن بينما كان يعمل. وتخليداً لذكراه، قال الناس إنه أدرك الطاوية وأصبح خالداً. ومنذ ذلك الوقت، ظهر لقب «نينغفنغزي» أو «نينغفنغ الطاوي».

ظهرت الأواني الفخارية قبل الأفران، والمؤسِّس الذي كان يعبده حِرفيو الخَبز بالفرن الذي ظهر بعد حِرفة خَبز الأواني الفخارية كان تونغ بن. يُقال إنه في فترة وانلي من حقبة حكم سلالة مينغ، أطاع جينغدتشن مرسوماً يفرض خَبز خزفيات كبيرة الحجم، ولكنه ظلّ يفشل باستمرار؛ بسبب ضيق المهلة الزمنية المخصصة لإنجاز ذلك، وصعوبة عمليات الخَبز في الفرن. ورغم أن عامل الفرن تونغ بن اكتسب مهارات فريدة، إلا أنه كان قلقاً جداً لأن الموعد النهائي كان يقترب. لكنّ خالداً ظهر له في الحلم،

الصورة 5-8 بورتريه لي فان

وُلد لي فان، المسمّى شاوبو أيضاً، في وان التابعة لولاية تشو (حالياً نانيانغ في إقليم خنان)، وكان مسؤولاً رسمياً مشهوراً في ولاية يُوه في أواخر حقبة الربيع والخريف، وسياسياً، ورجل أعمال مشهوراً. يُقال إنه بعد مساعدته غوجيان في هزيمة ولاية وو، استقلّ زورقاً في البحر ووصل إلى ولاية تشي. استقرّ في تاو، وغيّر اسمه إلى تاوجوغونغ.





الصورة 5-9 معبد بَرَكة الأواني الفخارية، متحف تاريخ أواني جينغدتشن الفخارية في جيانغشي (تصوير شوماي)

بُني معبد بَرَكة الأواني الفخارية، المسمّى أيضاً معبد المعلّم الخالد للريح والنار، في الأصل بين أواخر حقبة حكم سلالة مينغ وأوائل حقبة حكم سلالة تشينغ، وكان عمال الأواني الفخارية في جينغدتشن يستخدمونه لعبادة تونغ بن.

وأخبره أن الطريقة الوحيدة للقيام بذلك هي بإجفال السماوات والأرض وإبكاء الأشباح والآلهة بلحمه ودمه لكي يستطيع خبز الخزف المطلوب، ولينقذ كل عمال الفرن. عندها، اتّخذ قراراً في اللحظة الحاسمة للنجاح أو الفشل، وسَجَد للسماوات، وبدأ يضحك كثيراً، ثم قفز داخل نار الفرن. وقد بَنَت الأجيال اللاحقة «معبد المعلّم الخالد للريح والنار» لشكره على تضحيته ومساهمته. (الصورة 5-9)

كان بعض المؤسِّسين شخصيات تاريخية حقيقية. لنأخذ على سبيل المثال الجنرال منغ تيان في فترة تشين شيهوانغ؛ فرغم أنه كان قائداً عسكرياً، إلا أنه كان يُعبَد كمؤسِّس لحِرفة تصنيع فرشاة الكتابة، فهو الذي اخترَع فرشاة الكتابة. بَنَت



الأجيال اللاحقة منغونغسي أيضاً لتمجيد فضائله لأنه اخترع فرشاة الكتابة. لخَّص تساي لُون (الصورة 5-10) في حقبة حكم سلالة هان الشرقية عملية صناعة الورق بين الشعب، وحسَّنها، وصنع «ورق تسايهو» المشهور عالمياً. وأصبحت تكنولوجيا صناعة الورق أحد الاختراعات العظيمة الأربعة في الصين القديمة، وبالتالي أصبح تساي لُون مؤسِّس حِرفة صناعة الورق. اخترع باي شنغ (الصورة 5-11) أحرف الطباعة المتحرّكة في حقبة حكم سلالة سونغ قبل 400 سنة من اختراعها في أوروبا. ويُقال إنه لاحظ في إحدى المرات أن رساماً يتكبّد عناء رسم أحد الأختام بشكل متكرر، فحزم خمسة أو ستة أختام معاً ليصنع ختماً ممتلئاً أكثر، واستوحى فكرة الطباعة من ذلك. وأخيراً، استخدَم قطعة طين مربعة لينجح في ابتكار الأحرف المتحرّكة. لذا، أصبح باي شنغ مؤسِّس حِرفة الطباعة.



الصورة 5-10 بورتريه تساي لُون، بلدة لونغتينغ، مقاطعة يانغ، إقليم شنشي (تصوير لي جنتشاو)

كان تساي لُون مخصياً في حقبة حكم سلالة هان الشرقية. ورغم أنه لم يخترع أول أنواع الورق، إلا أنه كان مجتهداً في التعلّم وبارعاً في المراقبة. وقد لخَّص خبرة أسلافه، وحسَّن التقنية التقليدية لصناعة الورق بصنعه لبّ الورق من رماد النباتات. وقدَّم هذه التقنية للإمبراطور هيه من سلالة هان، ما مكَّن من انتشارها بشكل كبير. لذا، يُعتبر تساي لُون- مبتكِر تقنية صناعة الورق- مؤسِّساً لحِرفة صناعة الورق.

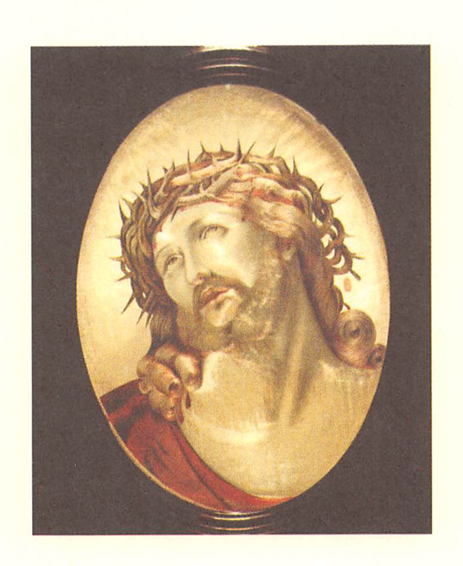


الصورة 5-11 بورتريه باي شنغ، المتحف الوطني للكتابة الصينية (تصوير وانغ زيروي)

كان باي شنغ مجرد شخص عادي في حقبة حكم سلالة سونغ. ووفقاً للكتاب «مقالات حوض الأحلام» الذي ألَّفه شَن كُوه في فترة كينغلي في حقبة حكم سلالة سونغ، اخترع باي شنغ أحرف الطباعة المتحرِّكة بناءً على ممارسات الأسلاف.

| الحِرفيون البارعون في كل العصور

يذكر «طقوس تشو-كتاب حِرف مختلفة» (سجلات فحص الحِرفيين) ما يلي: «الحكماء يصنعون مشغولات، والأشخاص المهَرة يراقبونها ويشرحونها بالتفصيل ويتشبَّثون بها. ويُطلِق عامة الشعب على هذه المسألة تسمية حرفية». ظهر العديد من الحِرفيين البارعين في السلالات الحاكمة السابقة في الصين. ورغم أن بعضهم تركوا أسماءهم من خلال نظام «نحت الأسماء على المصنوعات»، بالمقارنة مع تشكيلات الفنون والحِرف الـمُتقَنة والغنية التي صنعوها بحكمتهم وجهودهم، والتي حافظت عليها الأجيال، إلا أن عدد الحِرفيين البارعين الذين تركوا أسماءهم الكاملة في التاريخ يشبه نقطة ماء في المحيط. في الواقع، لا تقتصر مساهمتهم على تلك الفنون والحِرف. فانطلاقاً من الإرث التاريخي والثقافي الوافر، ليس من الصعب إدراك أن حِرفيي الصين تقدّموا على الفلاسفة في ممارسة الفنون والحِرف، وعبّروا عن أفكار الصين الفلسفية العميقة. يشرح الفصل 11 من كتاب «داوديجنغ» الوجود وعدم الوجود في أيدي الحِرفيين: «نوصِل القضبان ببعضها في العجلة، لكن الثقب المركزي هو الذي يجعل العربة تتحرّك. نشكّل الطين على هيئة وعاء، لكن الفراغ الداخلي هو الذي يخزِّن ما نريده. نطرق الخشب لبناء منزل، لكن المساحة الداخلية هي التي تجعل العيش فيه ممكناً». لذا، إننا



الصورة 5-12 تطريز «صلب المسيح»، متحف نانجينغ (تصوير فوتوبايز)

صنعت شَن شو تطريز «المسيح» تشبّهاً باللوحة الزيتية الإيطالية «تاج الشوك» في فترة النهضة في أوروبا. وقد نقل هذا التطريز مبدأ المنظور في لوحات الوجوه في البلدان الغربية إلى عالم التطريز الصيني التقليدي بتقنيات حياكة فريدة واستخدام للألوان. وقد استخدم هذا التطريز على وجه التحديد طريقة غزل الحرير بأسلوب إبداعي لتبيان الضوء والظل وتعابير وجه «المسيح» وتقاسيم عنقه ولحيته وشعره بشكل واضح.



الصورة 5-13 تطريز غُو «تنظيف الحصان»

كانت هان زيمنغ بارعةً في تطريز تقليد للرسوم المشهورة للجبال والمياه والزهور والأشجار والشخصيات. وقد أنتجت العديد من التحف الفنية. كانت غُو عائلة زوجها مشهورة بالتطريز في حقبة حكم سلالة مينغ، لذا عُرِفَت أعمال تطريزها «بتطريز غُو». وبما أن عائلة غُو كانت تملك لوشانغ يوان، فقد سُمِّيت أعمال تطريزها «تطريز لوشانغ يوان» أيضاً. هناك أربعة أعمال تطريز مشهورة في الوقت الحاضر تأثرت كثيراً بتطريز غُو. كان «تنظيف الحصان» أحد أعمال تطريزها التابعة «لـثماني تحف رسم في حقبة حكم سلالتَي سونغ ويوان»، والمنتَج الأكثر تمثيلاً لتطريز غُو.

«نعمل مع الوجود، لكن عدم الوجود هو ما نستخدمه».

وأثناء استغلالهم مهاراتهم، اختبر الحِرفيون مسألة إعادة إنشاء موادهم؛ تماماً مثلما يجري خلال فهم الطاوية. قالت شَن شو (الصورة 5-12)، وهي معلِّمة تطريز مشهورة في حقبة حكم سلالة تشينغ، إنها لم تتعلَّم تقنياتها الإبداعية في الحياكة من معلِّمها، بل من فهمها لتقنيات الحياكة التقليدية التي كانت تراقبها في طفولتها، والتي اكتسبتها عندما كبُرت. وقد استخدَمت التقنيات القديمة مع معاني جديدة عند تطريزها الرسوم، وأخذت تُدرك التقنيات الحقيقية للحياكة تدريجياً. وقبلها، كانت هان زيمنغ (الصورة 5-13)، وهي معلِّمة تطريز غُو مشهورة في حقبة حكم سلالة مينغ، تكتب الشِعر وتبرع في الرسم وتدمج ألوان خطوط التطريز بتقنياتها في الحياكة؛ ما أضفى على تطريزها رونقاً جميلاً. انصهرت نظرتها الثاقبة ومشاعرها الرقيقة في أعمالها ذات التقنيات الـمُبدِعة والخطوط الكثيفة، ما أسفر عن مضامين لا يمكن أن تُظهِرها الرسوم.

في مجال النَسْج، هناك لينغيانغونغ دُو شيلون من حقبة حكم سلالة تانغ



الصورة 5-14 نَسْج البُسُط الجدارية في حقبة حكم سلالة سونغ «زهرة شجيرة ألثيا»

هذا البساط الجداري من صنع وحدة نَسْج البُسُط الجدارية التابعة لدائرة النَسْج في المكتب الإمبراطوري. وكانت المسودة الأولية من صنع جاو جي؛ إمبراطور هويزونغ لسلالة سونغ. على قطعة حريرية ملوَّنة بلون العاج، نُسِجَت قطعة من زهرة شجيرة ألثيا بخيط حريري ملوَّن بأسلوب بسيط وفاخر. ويمكن اعتبار هذا البساط من أفضل مشغولات النَسْج الموجودة في القصر.

الذي كان بارعاً في تصميم أقمشة حرير غونغ وأقمشة الحرير المطرَّزة، وجو كيرو وشَن زيفان ووو شو المشهورون في نَسْج البُسُط الجدارية (الصورة 5-14) في حقبة حكم سلالة سونغ، وهوانغ داوبو بين أواخر حقبة حكم سلالة سونغ وأوائل حقبة حكم سلالة يوان؛ الذي حسَّن تقنيات النَسْج وأدواته، ومرَّر مهاراته في النَسْج على نحو واسع...

هناك عدة حِرفيين موهوبين بخزف سونغ الشهير. تشانغ شنغيي وتشانغ شنغر، مؤسِّسا فرن جي وفرن دي في لونغتشان، مشهوران في العالم لمهاراتهما الفريدة. تحتوي المشغولات التي صنعها الأخ الأكبر تشانغ شنغيي على تشقّقات بيضاء شاحبة متناثرة هنا وهناك، وتسمّى أيضاً تشقّقات بمئة ضعف. فيما تحتوي المشغولات التي صنعها الأخ الأصغر تشانغ شنغر على طلاء من الجاد الأزرق؛ تماماً كما لو أنها قطعة من الجاد الجميل بكل معنى الكلمة من دون أي عيب.

بالنسبة للأدباء، لا تحتوي أباريق شاي زيشا على أختام محفورة لمصممي الرسوم وخطوط اليد التي عليها فحسب، بل تحتوي أيضاً على كتابات لصانعيها. وبالإضافة إلى ذلك، يمكننا أن نجد أيضاً أشخاصاً مشهورين، وتحفاً فنيةً مشهورةً لأباريق شاي زيشا في تعليقات أدباء السلالات الحاكمة السابقة. لذا، يترك العديد من حِرفيي أباريق شاي زيشا المشهورين أسماء يمكن تتبّعها. ويملك عشرات



الصورة 5-15 حجر حبر رمل الورنيش، لُو كويشنغ، فترة داوغوانغ في حقبة حكم سلالة تشينغ

خلافاً لأحجار الحبر العادية وأحجار حبر دنغني، كان حجر حبر رمل الورنيش يُصنع بإضافة طبقة من الورنيش الملوَّن المخلوط قليلاً مع الكاربورندم إلى حجر حبر من الخشب الصلب. وهو أخفّ وزناً من أحجار الحبر العادية، أو أحجار حبر دنغني. كان حجر حبر رمل الورنيش من صنع لُو كويشنغ يتضمن تقنية الترصيع بأم اللؤلؤ، لذا كانت مشغولاته متميزة عن مشغولات جَدّه لُو يينغزي.

حِرفيي أباريق شاي زيشا المشهورين، أمثال غونغ تشُن، وشي دابن، ولي جونغفانغ، وتشن مينغيوان، وتشن مانشنغ فتحة خاصة في معبد الشهرة نتيجة تدوينات الأدباء في حقبات حكم السلالات السابقة.

تشانغ تشنغ ويانغ ماو حِرفيا ورنيش مشهوران، وقد وصلت شهرتهما إلى ما وراء البحار. وخلافاً لهذين الشخصين اللذين كرَّسا نفسيهما لممارسة الحِرفة، كَتَب هوانغ تشنغ- وهو حِرفي ورنيش في حقبة حكم سلالة مينغ- دراسة حول نظريات الورنيش وتدعى «شيوشيلو» («سجلات الزخرفة بالورنيش») استناداً إلى تلخيصه وتقليده لتقنيات الورنيش التي اكتسبها بنفسه وورثها. كان لُو يينغزي- وهو حِرفي ورنيش مشهور في حقبة حكم سلالة تشينغ في يانغتشو- بارعاً جداً في صنع أحجار حبر رمل الورنيش، بينما كان حفيده لُو كويشنغ بارعاً في ترصيع ورنيش يانغتشو؛ حيث دمج الترصيع بأم اللؤلؤ مع طبقة الورنيش. (الصورة 5-15)

إنّ الكثير من حِرفيي نحت الأحجار لم يتركوا أسماءهم في حقبات حكم السلالات السابقة، بل قلّة منهم فعلوا ذلك. واتّخذ العديد من حِرفيي هويان المشهورين عالمياً بنحت الأحجار (الصورة 5-16) من جيانغ اسماً لهم. وهناك قول شائع بين الناس، وهو «حيث يوجد موقع لنحت الأحجار، ستجد حِرفياً يدعى جيانغ»، مثل جيانغ جينهوي في معبد لونغشان في تايوان الذي ترك العديد من



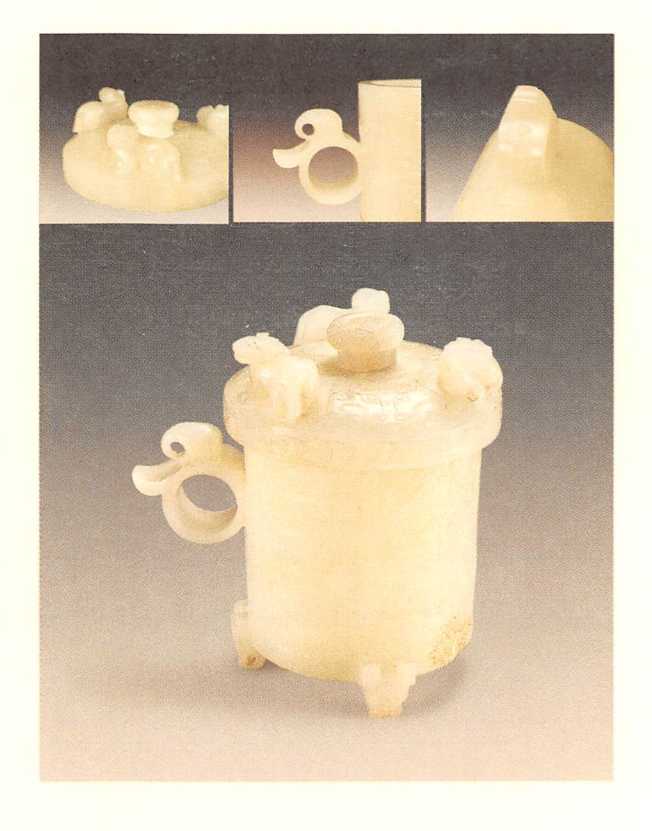


الصورة 5-16 «ترميم نووا لجدار السماوات»، منحوتة حجرية في هويان (تصوير نيه مينغ)

هويان في إقليم فوجيان مشهورة بأنها بلدة نحت الأحجار في الصين، ويعود تاريخها إلى حقبة حكم السلالات الخمس. وقد شهد نحت الأحجار في هويان تطوّراً كبيراً في حقبة حكم سلالة تشينغ. وعند وصول هذه المشغولات إلى تايوان، أحبّها السكان المحليون، وأصبحت سلعةً مهمةً في التبادل بين فوجيان وتايوان؛ ما عزّز كثيراً التبادلات الاقتصادية والثقافية بين تايوان وبر الصين الرئيس.

التحف الفنية التي توارثتها الأجيال. بالطبع، لا يجب أن ننسى أبداً لي جو؛ حِرفي نحت الأحجار في حقبة حكم سلالة تشينغ الذي اخترع تقنية جنهايباي لنحت الظلال، والتي جَعَلت شهرة نحت أحجار «الأسد الجنوبي» تنتشر بشكل واسع.

كان لُو زيغانغ (الصورة 5-17)- وهو حِرفي مشهور بنحت الجاد في حقبة حكم سلالة مينغ- بارعاً في نحت قطع الجاد صغيرة الحجم، كما كان ذا شخصية فريدة، ولديه الجرأة لينقش اسمه على مشغولاته. ورغم أن حِرفيَّ نحت الجاد جو يونغتاي في العاصمة في فترة كيانلونغ في حقبة حكم سلالة تشينغ لم يكن الحِرفي الرئيس في صنع منحوتة «تلة الجاد لترويض الإمبراطور يُو للفيضان»، إلا أن الأجيال اللاحقة عرفته بسبب تحفة الجاد الرائعة هذه. وقد اشتهر بان بينغهنغ من جمهورية الصين (1912-1949) بفضل مشغولاته الرفيعة المصنوعة من الجاد



الصورة 5-17 وعاء زيغانغ للنبيذ «كويفنغوين»، في حقبة حكم سلالة مينغ، متحف العاصمة، بكين

الجزء الرئيس للوعاء أسطوانيّ، ونُحِتَت طيور عنقاء سطحية على جداره الخارجي باستخدام طريقة التصغير، كما نُحِتَ أسد ونمر ووحش لطرد الأرواح الشريرة بتباعدٍ متماثل حول الزر الدائري على غطائه العلوي، ونُحِتَت ثلاثة وحوش بشكل موازٍ لها على جزئه السفلي. هناك مقبض دائري على الجزء الرئيس للوعاء، ويظهر الاسم «زيغانغ» تحته.

(قشرة البيضة)، غير أنه هو الذي أحيا التقنية المنسية بضغط أسلاك ذهبية وفضية على جواهر مرصَّعة في نمط أجنبي.

وفي مجال العلوم والتكنولوجيا، هناك الكثير من المعلِّمين الآخرين الخبراء في حِرفهم والذين يقدِّرهم الناس؛ أمثال تشانغ هنغ في حقبة حكم سلالة هان الذي صمَّم جهاز قياس الزلازل وصنعه، وما جُن في حقبة حكم سلالتَي واي وجين والسلالات الشمالية والجنوبية مخترع نول غاتبوت الجديد وعجلة الدوران (نوعٌ من النواعير)، وزُو تشونغزي مخترع حجر الرحى المائي (الصورة 5-18)، وباي شنغ مخترع أحرف الطباعة المتحرّكة...

استخدَم هؤلاء الحِرفيون البارعون والخبراء والمخترعون حكمتهم وأيديهم



الصورة 5-18 حجر رحى مائي يُستخدَم لهَرس الوحل، قرية فرن وان القديمة، مقاطعة كانغنان، إقليم تشيكيانغ (تصوير تساي يُو)

حجر الرحى المائي مجرد آلة تستخدم الطاقة الهيدروليكية لتدوير العجلة. وكانت أحجار الرحى المائية تُستخدَم في الأصل لمعالجة الأرز، وتم تحسينها تدريجياً لكي تُستخدَم لمعالجة الوحول وطحن المعادن.

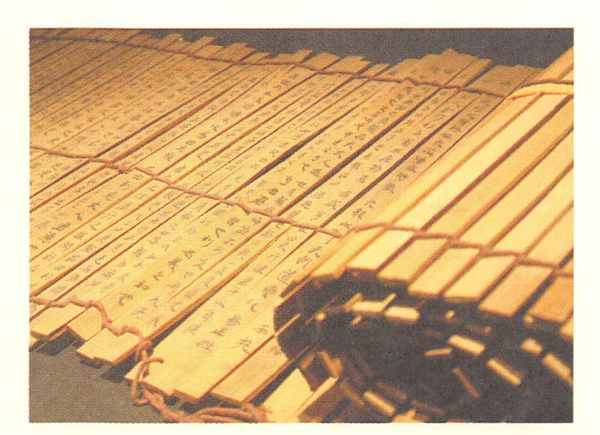
لإنشاء أشكال مادية وافرة وغنية بالألوان. حتى إن بعض التقنيات والمشغولات أصبحت مَعلَماً في تاريخ الثقافة، وفي تاريخ الفنون والحِرف، وفي تاريخ العلوم والتكنولوجيا.

الكتابات على المشغولات الفنية والحِرفية

إذا قلنا إن الحِرفيين البارعين استخدموا أيديهم لصنع المشغولات الفنية والحِرفية التقليدية الرائعة في الصين، فإن مؤلفي الكتب استخدموا أقلامهم وأحبارهم لتسجيل تلك المشغولات الفنية والحِرفية. لكن، بما أن الصين تأثرت بمبدأ «التشديد على الزراعة وتقييد الصناعة والتجارة» على مرّ التاريخ، فإن بضع كتابات شاملة أو محترفة فقط عن المشغولات الفنية والحِرفية وصلت إلى الأجيال اللاحقة. ومعظم الكتابات التي تركِّز على المشغولات الفنية والحِرفية هي «تغييرات تشو» و«طقوس تشو» و«مئة مذهب فكري» في حقبة ما قبل تشين.

يمكن القول إن «تغييرات تشو» (الصورة 5-19) هو العمل الأصلي الذي لخَّص حكمة الثقافة والأفكار التقليدية الصينية. وما تعكسه الجملة «ناظراً إلى الأعلى، أمعَن التفكير بالصور في السماء، وناظراً إلى الأسفل، راقَب القوانين على الأرض» في «الأجنحة العشرة» هو مجرد طريقة تصميم المشغولات الحِرفية وصنع الأشياء ومسارهما.

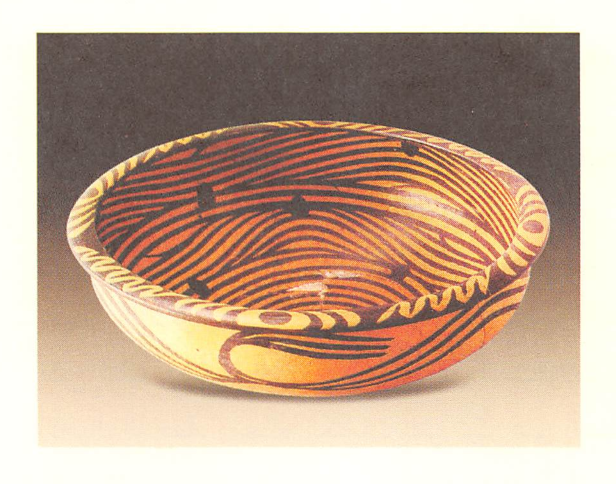
مثلما نعرف حتى الآن، أول الكتب الصينية عن المشغولات الفنية والحِرفية هو «كتاب حِرف مختلفة»، وهو كتاب قديم من حقبة ما قبل تشين، ويسجِّل



الصورة 5-19 قصاصة خيزران «تغييرات تشو»، متحف مدينة جينان، إقليم شاندونغ (تصوير إي غووكينغ)

أثّر «تغييرات تشو» على الثقافة الصينية التقليدية في كل النواحي. وعلى حد تعبير أحد أنماط التفكير الذي يتردّد في كل الكتاب، إن «تجريد الصور من خلال تأمل الأشياء والأحداث» قد وجّه أيضاً كامل عملية صنع المشغولات الفنية والحِرفية التقليدية. ولا يعتمد العمل الفني المُتقَن على الخيال، بل يتجلّى على هيئة «صورة»؛ عبر تجريد الناحية الأكثر نموذجيةً في الأشياء من خلال المراقبة.





الصورة 5-20 حوض فخاري ملوَّن من صنف الماجياياو ذو دوائر على شكل موجات مائية متحدة المركز

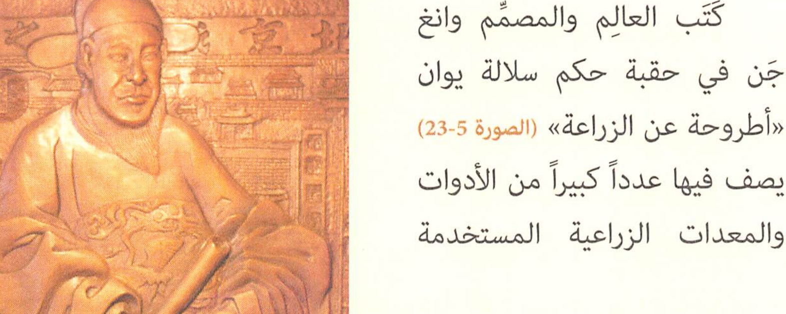
توان جي جي غونغ في «كتاب حِرف مختلفة»: تشير جملة «للولاية ست مِهن» إلى نوع العمل المطلوب لصنع أوانٍ فخارية من الطين. وينقسم «توان جي» إلى «تاو رن» و«فانغ رن» أيضاً. «تاو رن» مسؤول عن صنع أوعية الطبخ، والأحواض، وحاملات الطبخ، وأواني طبخ الأرزّ بالبخار... و«فانغ رن» مسؤول عن صنع البلاط والقرميد.

6 فئات و30 نوعاً من الحِرف. وبما أن «مكاتب تشو» افتقَر إلى مجلد «مكاتب الشتاء»، فقد أُضيف «كتاب حِرف مختلفة» إلى «مكاتب تشو». ولاحقاً، غيَّر ليو شين في حقبة حكم سلالة هان الغربية اسم «مكاتب تشو» إلى «طقوس تشو»، ثم وصلت «طقوس تشو» و«مكاتب الشتاء» و«كتاب حِرف مختلفة» إلى هذا اليوم (الصورة 5-20). توضِّح الكلمات والشعارات مثل «للولاية ست مِهن»، و«الحكماء يصنعون مشغولات»، و«صنع الأدوات يتطلب تضافر عدة أنواع من الحِرف» القيمة الكبيرة لهذا الكتاب. وقد كان هذا الكتاب هو الوحيد في هذا الحقل في العالم في ذلك الوقت. فقد جرى لأول مرة تقسيم فئات الحِرف، وتلخيص نظام المشغولات الفنية والحِرفية، ووصف مِهن تصنيع المشغولات الفنية والحِرفية. والأهم من ذلك أن الفكرة التي قدّمها- «صنع الأدوات يتطلب الانسجام مع المناخ، والتكيّف مع العناصر الجغرافية والمواد عالية النوعية والحرفية الصريحة. وفقط عند توفّر هذه العناصر الأربعة يمكن صنع أدوات ممتازة» - تطوّرت إلى مجموعة المبادئ والمعايير التي تقيَّدت بها مشغولات الصين الفنية والحِرفية التقليدية لآلاف السنوات. لاحقاً، كَتَب داي جَن في حقبة حكم سلالة تشينغ «مخططات وملاحظات عن كتاب حِرف مختلفة» الذي تم تقديمه في «أعمال داي المنشورة بعد وفاته»، و«هوانغ تشينغ جينغ جي» (خلاصة وافية للإنجازات الإمبراطورية

في منحة كاوجنغ التعليمية). إنّ مخططاته وملاحظاته بصرية ومُشرقة، وتصحّح بالتفصيل العيوب في العمل الأصلي في حقبة ما قبل تشين.

نظّم لي جي (الصورة 5-21) في حقبة حكم سلالة سونغ الشمالية الكتاب المسمّى «أطروحة عن الطرائق الهندسية أو معايير البناء في الولاية» (الصورة 5-22)؛ وهي أطروحة رائعة عن الهندسة والحرفية. تم تجميع هذه الأطروحة استناداً إلى الكتاب «دليل المصنوعات الخشبية» الذي كتبه يُو هاوْ؛ وهو مهندس إنشائي ومهندس معماري صيني مرموق في حقبة حكم سلالة سونغ، وقد نُشِر لأول مرة عام 1103. تتألف الأطروحة من 36 مجلداً، وتضمّ مجلدين من الشرح العام والصور العامة، و15 مجلداً من الأنظمة، و10 مجلدات من الممارسات والمعايير، و3 مجلدات من المواد والعمليات، و6 مجلدات من الرسوم التوضيحية المرسومة باليد. كما تسجِّل بالتفصيل طرائق تصميم الأبنية الخشبية وتشييدها، وتلخِّص بكلمات ورسوم توضيحية مرسومة باليد حِرف تزيين الأبنية بالمنحوتات الحجرية والمنحوتات الخشبية والرسوم الملوَّنة والقرميد والبلاط والطلاء.

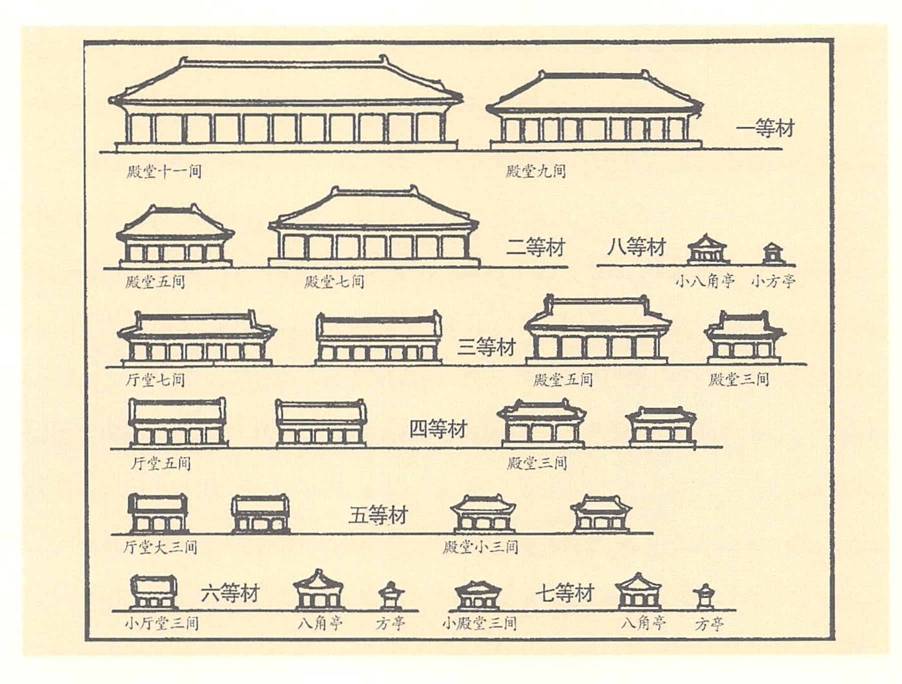
كَتَب العالِم والمصمِّم وانغ جَن في حقبة حكم سلالة يوان «أطروحة عن الزراعة» (الصورة 5-23) يصف فيها عدداً كبيراً من الأدوات والمعدات الزراعية المستخدمة



الصورة 5-21 لي جي، مهندس معماري في الصين القديمة (تصوير نيه مينغ)

وُلد لي جي الذي يُدعى أيضاً لي مينغجونغ في مقاطعة غوانتشنغ، تشنغتشو. وقد جمّع «أطروحة عن الطرائق الهندسية أو معايير البناء في الولاية»؛ وهي أطروحة رسمية في حقبة حكم سلالة سونغ الشمالية حول التصميم الهندسي والتشييد. وتعتبر من أعمال هندسة البناء في الصين القديمة الأكثر شمولية، وتعكس حقاً مستوى تقنيات هندسة البناء في ذلك الوقت.



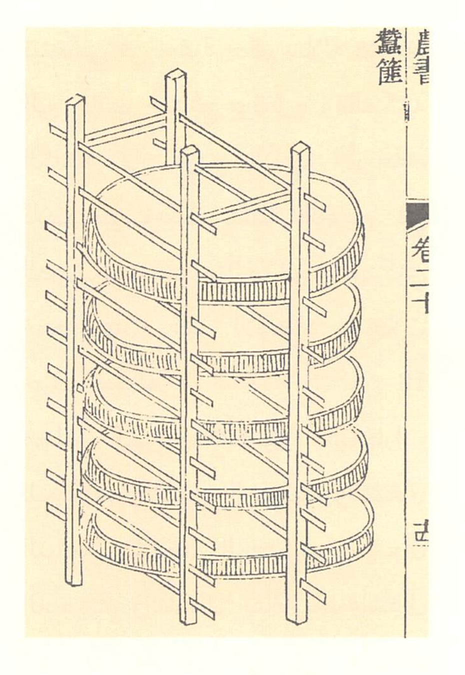


الصورة 5-22 نظام التصنيف القياسي ثُماني المراتب للأحجام المختلفة للأبنية الخشبية، والمعروف أيضاً بنظام «كايفن» للوحدات، والذي يمكن تطبيقه على جميع الأبنية. «أطروحة عن الطرائق الهندسية أو معايير البناء في الولاية»، لي جي، حقبة حكم سلالة سونغ (تصوير تشنغ جيانجن)

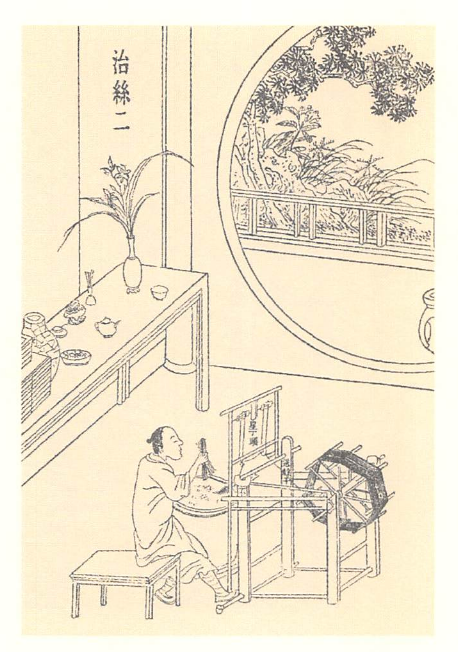
إنّ مجموعات الأبنية ميزة مهمة في أبنية الصين القديمة. وكان يجب على أعمال التشييد أن تتقيّد بعلاقة المسؤول-المرؤوس في أبنية الشعائر، كما يجب على وحدة «كايفن» أن تتكيّف مع هذه الميزة والعلاقة. لذا، حدَّد لي جي نظام التصنيف القياسي ثُماني المراتب للأحجام المختلفة للأبنية الخشبية في الأنظمة المذكورة في «أطروحة عن الطرائق الهندسية أو معايير البناء في الولاية».

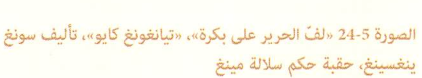
في الإنتاج والحياة اليومية؛ مثل الناعورة العمودية التي يستخدمها «ليانجيدوي»، و«ليانمو» وعجلة الغزل الكبيرة، وأحصنة البذور المستخدَمة لنشر البذور واقتلاع النبتات، والنَول المستخدَم في النَسْج. كما استخدَم رسوماً توضيحيةً وتعليقات بصرية ليبيِّن للقراء التوّاقين للاختراعات والابتكارات الحرفية في ذلك الزمن أساليب تصنيعها بوضوح.

يحتوي «تيانغونغ كايو» (استغلال أعمال الطبيعة) (الصورة 5-24) الذي كتبه



الصورة 5-23 «سلة خيزران تُستخدَم لتربية دود القز»، «أطروحة عن الزراعة»، تأليف وانغ جَن، حقبة حكم سلالة يوان




الصورة 5-24 «لفّ الحرير على بكرة»، «تيانغونغ كايو»، تأليف سونغ ينغسينغ، حقبة حكم سلالة مينغ

سونغ ينغسينغ في حقبة حكم سلالة مينغ مخططاتٍ ممتازة ومقالات مرافقة، ويُبيِّن بالتفصيل تقنيات الإنتاج في القطاع الزراعي وقطاع الحِرف اليدوية في الصين القديمة. ينقسم الكتاب إلى 18 فصلاً، ويضم فصولاً مرتبطة مباشرة بالمشغولات الفنية والحِرفية مثل تربية دود القز وتكنولوجيا النسيج، والمواصلات، والسُفن، والعربات، فضلاً عن قطاع الخزفيات، وصناعة الورق، وتعدين الفضة والرصاص والنحاس والقصدير والزنك، والتكنولوجيا العسكرية، والحبر، واللآلئ والجاد، وعمليات الزراعة والطحن، وتعدين البرونز، وتعدين الحديد. تُظهر هذه الأنواع من الحِرف المرتبطة بقوة بالإنتاج والحياة اليومية التفكيرَ العملانيَ لمبدأ «التشديد على الحبوب الخمسة وعدم الاكتراث بالكنوز» في ذلك الزمن.

تُشكِّل «المجموعة الكاملة للرسوم التوضيحية والكتابات من أقدم العصور إلى الأزمنة الحالية» التي جمَّعها تشن منغلاي في الأصل، وأعاد تأليفها جيانغ





الصورة 5-25 ناعورة ذات مغارف في الصين القديمة، «المجموعة الكاملة للرسوم التوضيحية والكتابات من أقدم العصور إلى الأزمنة الحالية: قسم الناعورة» (نسخها تسنغ تشوكونغ)

تينغشي في حقبة حكم سلالة تشينغ، إلى جانب «مدفع يونغل» و«المكتبة الكاملة في فروع الأدب الأربعة»، ثلاث موسوعات هائلة الحجم في الصين القديمة. ويتألف الجزء المركزي «مجموعات علم الاقتصاد: سجلات حِرف مختلفة» (الصورة 5-25) من 18 مجلداً تبيِّن بالتفصيل «المهارات الـمُتقَنة، والأشغال الخشبية، والأشغال الترابية، والأشغال المعدنية، والأشغال الحجرية، والأشغال الفخارية، وأشغال الصباغة، وأشغال الورنيش، وأشغال النَسْج، واحتساب القياس والوزن، والعوارض والدعائم، والنوافذ». ويغطّي فئات شاملة أكثر من المشغولات الفنية والحِرفية التقليدية برسوم توضيحية، ويُعتبر ذا قيمة كبيرة لأخذ فكرة شاملة عن المشغولات الفنية والحِرفية التقليدية.

بالمقارنة مع الكتب الشاملة القديمة المذكورة أعلاه، اختلفت أساليب تناقل الأجيال للكتب التي تتحدث عن حِرف محدَّدة، وكانت غير كافية بشكل عام.

فعلى سبيل المثال، يُعتبر «سجلات زخرفة الورنيش» من تأليف هوانغ تشنغ في حقبة حكم سلالة مينغ أهم وأقدم عمل موجود عن حِرف الورنيش في الصين القديمة. وهو ينقسم إلى جزءين هما «تشِيان» و«كُون». ويبيِّن المجلد «تشِيان» مبادئ حِرف الورنيش وأدواتها وطرقها، ويشرح العيوب والمحرّمات التي قد تظهر أثناء تصنيع مشغولات الورنيش. فيما يلخِّص المجلد «كون» تصنيف مشغولات الورنيش ومهارات الزخرفة، ويستخدم مصطلحات عديدة من علم الفلك والجغرافيا. مثلًا، عند حديثه عن الأدوات، يستخدم «فنغشوي» (أي ورق الرمل) و«زوسيا»

(أي قطعة خيزران سميكة أو شبكة). وعند حديثه عن المواد، يستخدم «يوجاو» (أي الفضة) و«شويجي» (أي الورنيش الخام أو الورنيش المعالَج)، وذلك لإظهار عمق الثقافة واللغة الصينيتين التقليديتين ودقتهما. (الصورة 5-26)

معظم الأشخاص المنخرطين في التطريز من الإناث، ولكنهن تركن عدداً صغيراً من الكتب. يمكن اعتبار «شوه بُو» (أساليب التطريز) من تأليف دينغ باي في حقبة حكم سلالة تشينغ كتاباً مرجعياً. يتألف هذا الكتاب من 6 مجلدات و53 بنداً، ويصف بالتفصيل اختيار الأرض والمواد، وأخذ العيّنات، والتفريق بين الألوان، والعمليات، وتصنيف النوعية. كما يصف البيئة الطبيعية للتطريز، والحالة الإبداعية للحِرفيين، والخبرة العملانية بشأن كيفية تقرير مسودة التطريز، وكيفية شراء مواد التطريز، وكيفية مطابقة الألوان، وكيفية استخدام الغُرَز. ويقدِّم «مُتقَن، ساطع، مستقيم، مستوٍ، رفيع، ناعم، كثيف» كمعايير لتقييم تقنيات التطريز (الصورة 5-27). وهناك معلِّمة تطريز أخرى مهمة وهي شَن شو في أواخر حقبة حكم سلالة تشينغ وأوائل فترة جمهورية الصين، وقد فتحت مدارس تطريز، وعلَّمت تقنيات التطريز. وضعت «زو يي شوه بُو» (مبادئ التطريز الصيني وغُرَزه) لكي تسجِّل تقنية «التطريز المقلِّد» الذي طوَّرته بنفسها في البداية وكل خبرتها في التطريز.

髹飾録
平沙黄 成大成著
西塘楊 明清仲註
乾集
凡工人之作爲器物猶天地之造化所以有聖者有神者皆以功以法故良工利其器然而利器如四時美材如五行四時行五行全而物生焉四善合五采備而工巧成焉今命名附贊而示於此以爲乾集乾所以始生萬物而髹具工則乃工巧之元氣也乾德大哉
利用第一 非利器美材則巧工難爲良器故列於首
天運 即旋牀

الصورة 5-26 نسخة فوتوغرافية عن نسخة تشو من «أطروحة عن زخرفة الورنيش» في العام 1927 (تصوير جو ييفانغ)

«أطروحة عن زخرفة الورنيش» هي الأطروحة الوحيدة الموجودة حالياً عن حِرفة الورنيش القديمة في الصين. ويُظهر هذا الكتاب وبشكل واضح روحية المصنوعات اليدوية الصينية القديمة وجوهرها، والفلسفة المتناغمة بين السماوات والإنسان، والمفاهيم الجمالية القديمة، واحترافية الحِرفيين.

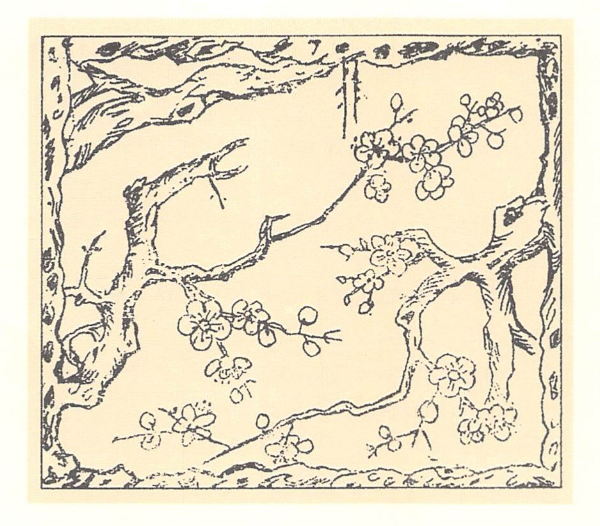


الصورة 5-27 تطريز شو من أنجينغ، مقاطعة باي، إقليم سيشوان (تصوير هوانغ جينغوو)

في هذا التطريز ذي النمط الواقعي، يكاد لون شعر الحصان وبريق العشب يكونان حقيقيين تقريباً. ويجعلك تمايل الشعر والعشب في الريح تشعر وكأنك موجود هناك شخصياً.

تتضمن الكتابات في الحقول المحدَّدة الأخرى «يانجيتو» (مخططات مجموعات الأثاث) (في حقبة حكم سلالة سونغ) الذي يبيِّن نقوش الأثاث، و«تقنيات قماش شو المطرَّز» (في حقبة حكم سلالة يوان) و«سجلات مكتب نَسْج حرير سوتشو» (في حقبة حكم سلالة تشينغ) اللذين يسجِّلان حِرف النَسْج، و«سجلات الجاد» (في حقبة حكم سلالة تشينغ) الذي يعلِّق على مشغولات الجاد، و«أطروحة عن أباريق شاي يانغشيان المشهورة» (في حقبة حكم سلالة مينغ) و«سجلات الأواني الفخارية في جينغدتشن» و«سجلات الأشغال الفخارية المشهورة في يانغشيان» و«أطروحة عن الأواني الفخارية» و«أطروحة عن مشغولات الفرن» (في حقبة حكم سلالة تشينغ) المرتبطة بالأواني الفخارية والخزف، ولكل منها مميزاته ومضامينه العميقة.

وبالطبع، هناك أيضاً كتابات مثل «أطروحة عن الأشياء الزائدة» من تأليف وَن جنهنغ في حقبة حكم سلالة مينغ، و«رسوم متعة الخمول» (الصورة 5-28) من تأليف لي يُو في حقبة حكم سلالة تشينغ اللذين يسجِّلان المشغولات الفنية والحِرفية التقليدية ويعلِّقان عليها من زاوية الثقافة والفلسفة ومعايير الجمالية الأدبية من وجهة نظر رجل مفكّر. في الواقع، ظهرت عادة التعقيب هذه لأول مرة في حقبة ما قبل تشين. وفي حقبة حكم سلالة تانغ، بدأ الشعراء والأدباء يعقّبون أيديولوجياً



الصورة 5-28 نافذة بنمط زهرة الخوخ، «رسوم متعة الخمول»، لي يُو، حقبة حكم سلالة تشينغ

تشدَّد فنون الصين على انصهار الأحاسيس مع المنظر الطبيعي، والأحاسيس من المنظر الطبيعي. وقد تم تصميم الحدائق الصينية الكلاسيكية بناءً على نمط وتصوّر «رسمٍ» أو «قصيدةٍ». ويولّد انصهار الأحاسيس مع المنظر الطبيعي سيناريو رائعاً. ومن وجهة نظر الأدباء، لقد ذكر لي يُو هذا المفهوم كأحد المعايير الجمالية لإنشاء تصاميم الحدائق ذات المناظر الطبيعية ولبنائها.

على المشغولات الفنية والحِرفية في أعمالهم الأدبية، مثل «سيرة نقّاش خشب» من تأليف لْيو زونغيوان عن النجّار يانغ تشِيان، و«سيرة بنّاء» من تأليف هان يُو عن البنّاء وانغ شنغفو، وكذلك «كتابة عن الأواني الفخارية» من تأليف الأديب المشهور أُويانغ تشان، و«غونغ شِيان لي تشي فو» من تأليف واي شي، و«دا تشياو روو تشو فو» و«جي جو بي فو» من تأليف الشاعر المشهور باي جويي.

سواء أكانوا حكماء ومؤسِّسين خرافيين في الأساطير أو حِرفيين بارعين في الواقع، وسواء أكانوا مفكِّرين وأدباء يراقبون جيداً المشغولات الفنية والحِرفية، أو متعلّمين وجامعي تحف يعلّقون على المشغولات الفنية والحِرفية، فإن الأجيال اللاحقة تعرفهم كلهم وتقدِّرهم. إنهم ممارِسون للفن والحِرف، ومسجِّلو أفكار، ومُراجِعون للثقافة. وقد ظلوا لآلاف السنوات يعتمدون على وسائلهم الخاصة لوراثة مشغولات الصين الفنية والحِرفية التقليدية وتمريرها على هيئة أغراض مادية وافرة، أو على هيئة مهارات مُتقَنة، أو على هيئة نصوص قيّمة.

المراجع

[1] Liu Xie. The Literary Mind and the Carving of Dragons[M]. Beijing: The People's Literature Publishing House, 1958.

[2] Ouyang Xun. Collection of Literature Arranged by Categories[M]. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1995.

[3] Zhu Xi. Variorum Edition of the Four Books: A New Edition of the Collected Works of Ancient Masters[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 1983.

[4] Wu Zimu. Mengliang Record[M]. Xi'an: Sanqin Publishing House, 2004.

[5] Lu You. Jottings from Laoxue An[M]. Xi'an: Sanqin Publishing House, 2004.

[6] Song Yingxing. The Exploitation of the Works of Nature[M]. Yangzhou: Guangling Publishing House, 2009.

[7] Huang Cheng, Yang Ming, Wang Shixiang. Records of Lacquer Decoration[M]. Beijing: China Renmin University Press, 2004.

[8] Chen Menglei. Complete Collection of Illustrations and Writings from the Earliest to Current Times: Collections of Economics: Records of Diverse Crafts[M]. Wuhan: Huazhong University of Science & Technology Press, 2008.

[9] Shen Shou, Zhang Jian. Principles and Stitchings of Chinese Embroidery[M]. Chongqing: Chongqing Press, 2010.

[10] Sun Xidan, Shen Xiaohuan. Notes and Commentaries on the Thirteen Classics by People of the Qing Dynasty: Collection of Explanations of the Books of Rites[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 1989.

[11] Sun Yirang. Annotation of Rites of Zhou[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 1987.

[12] Liang Qixiong. A Simple Explanation of Xunzi[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 1983.

[13] Liu Wu, Shen Xiaohuan. Collection of Explanations of Zhuangzi: Correction to Collection of Explanations of Zhuangzi[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 1987.

[14] Wang Bi, Lou Yulie. Collation to Notes on Laozi's Dao De Jing[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 2008.

[15] Gu Jiegang, Liu Qihua. Translation of and Commentary on Collation to Book of Documents[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 2005.

[16] Li Xiangfeng, Liang Yunhua. Collation to Guanzi[M]. Beijing: Zhong Hua Books Co., 2004.

[17] Institute of Ancient Books Collation and Studies of Shanghai Normal University. Discourses of the States[M]. Shanghai: Shanghai Classics Publish, 1998.

[18] Huo Da. Muslim's Funerals[M]. Beijing: Beijing "October" Arts & Literature Publishing House, 1988.

[19] Liu Zongyue, Xu Yiyi. Craft Culture[M]. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2006.